Ao lado de grandes filósofos do século XVIII, como Rousseau e Voltaire, Diderot também fez suas incursões pelo teatro. Neste seu **Discurso sobre a Poesia Dramática**, faz um tratado sobre a dramaturgia da época. Sob a forma de uma carta ao leitor, ele combate o teatro clássico francês que, com seus cenários, figurinos e convenções, restringe a liberdade do dramaturgo. Defende com isso uma volta à pureza estética dos espetáculos gregos, onde o único recurso dos atores era seu próprio talento; onde o "poeta dramático" era, antes de tudo, um filósofo; onde o objetivo final era revelar ao espectador a natureza humana e, assim, reconciliá-lo com sua própria espécie.

brasiliense

Elogio da Filosofia

DISCURSO SOBRE A POESIA DRAMÁTICA

DENIS DIDEROT

Tradução, apresentação e notas:
L. F. Franklin de Matos

brasiliense

APRESENTAÇÃO

Filosofia e teatro em Diderot

À Chinita.

I

Em 1758, Diderot já tem alguma celebridade em toda a Europa, identificado como das mais ilustres figuras do chamado "partido dos filósofos". Tal identificação não se deve tanto aos livros que publicou até então (um dos quais lhe valeu o embastilhamento), mas sobretudo à atividade que há alguns anos o ocupa integralmente: a direção da Enciclopédia. *Precisamente nesta altura, o grande projeto de reordenamento do conhecimento humano vive um dos seus momentos mais delicados: D'Alembert, o mais próximo colaborador de Diderot, acaba de deixar o empreendimento, Rousseau fará o mesmo dentro em pouco e, no ano seguinte, o Conselho do Rei revogará o privilégio de impressão da* Enciclopédia. *Ora, apesar dos sucessivos "aborrecimentos", Diderot entrega ao editor uma peça de teatro,* O Pai de Família, *publicada juntamente com um pequeno tratado teórico que pode ser considerado a Arte Poética do século XVIII francês: o* Discurso sobre a Poesia Dramática. *Aliás, essas obras dão seqüência a um projeto que o preocupa desde o ano anterior, quando apareceram* O Filho Natural, *"comédia séria", e* Conversações sobre o Filho Natural, *diálogo em que Diderot submete à reflexão sua experiência de dramaturgo. Pois bem: por que, num instante tão decisivo, o filósofo se torna poeta dramático e, além disso, exige que o poeta dramático "seja filósofo"?*[1] *Num século em*

(1) Diderot (1713-1784), *Discurso sobre a Poesia Dramática*, nesta ed., p. 38.

que o incansável Voltaire, glória filosófica de então, se notabilizara como dramaturgo, e o controvertido Rousseau, antes de fixar sua imagem pública de filósofo, fizera algum nome em Paris como homem de teatro, a pergunta seria certamente despropositada. Não o é, entretanto, para o leitor moderno, que bem poderia formular a questão sob a forma de uma inquietação: ao se fazer dramaturgo e exigir que o dramaturgo fosse filósofo, Diderot não estaria sacrificando a particularidade do teatro ao domínio abstrato da filosofia? Se quisermos responder tais questões, será preciso que tratemos de esclarecer melhor o ponto de vista a partir do qual considera o teatro o diretor da Enciclopédia. *Quem fala nos textos de Diderot sobre poesia dramática?*

II

"Entre uma infinidade de homens que escreveram sobre arte poética, três são particularmente célebres: Aristóteles, Horácio e Boileau. Aristóteles é o filósofo que caminha ordenadamente, estabelece princípios gerais, deixando as conseqüências por tirar e as aplicações por fazer. Horácio é o homem de gênio que parece afetar desordem e que fala como poeta, para poetas. Boileau é o mestre que procura dar o preceito e o exemplo ao discípulo."[2]

Esta passagem do Discurso *nos permite situar o procedimento de Diderot com respeito à tradição da qual, em parte, ele se pretende tributário. Embora Aristóteles fosse um dos seus mais decisivos referenciais, nada tão estranho à postura de Diderot quanto o "espírito de sistema" próprio do filósofo que trabalha "ordenadamente". Para prová-lo, bastaria evocar a eloqüente metáfora da "rameira", que abre provocativamente* O Sobrinho de Rameau. *Através dela, Diderot se atreve a pensar sua divagação filosófica como uma atividade "dissoluta", a de entregar-se às idéias como se assediasse mulheres da vida, correndo atrás de uma, deixando esta por aquela, e aquela, em seguida, por outra. Amante da forma do*

(2) *Idem, ibidem*, p. 53.

diálogo, sua índole gosta de se deixar levar pela vivacidade da conversa, improvisando, repetindo, derivando, mudando bruscamente de assunto. Mesmo quando pretende expor suas idéias sob a forma mais acabada do "tratado", como no Discurso, *escreve em forma de carta, imaginando as intervenções do destinatário, debatendo com ele, respondendo suas perguntas e objeções.*

Nem por isso, entretanto, se deve chamá-lo, como já se fez, de espírito "borrão", pois Diderot se reservou uma fidelidade inabalável a certos combates. Assim, se põe à prova as idéias, não se entrega a qualquer uma, como se fosse um aventureiro inconseqüente: ao experimentá-las, o que procura é a maneira mais eficaz de combater os seus adversários permanentes. Um exemplo: Diderot jamais transigiu com o registro preceptista de um Boileau (e, neste sentido, o próprio hábito de publicar os textos teóricos como uma espécie de apêndice às peças de teatro parece conter uma lição: Diderot não dita regras e dá exemplos; pratica o teatro e, em seguida, reflete sobre essa experiência). Por isso, ele jamais traiu o que dissera, em 1758, a Madame Riccoboni:[3] *a submissão às regras é a morte do Gênio. E assim, dos primeiros textos sobre poesia dramática ao* Paradoxo sobre o Comediante, *embora Diderot exiba duas concepções radicalmente opostas do Gênio, em ambas este é refratário ao domínio das regras, submetendo-se apenas às leis universais da Natureza.*

A tentação, portanto, é identificar sua fala, sobretudo no Discurso, *à postura atribuída a Horácio, o poeta que finge desordem e se dirige a uma platéia de poetas. De fato, como de costume, Diderot se embrenha nos caminhos laterais, às vezes por iniciativa própria, às vezes deixando-se levar pelas objeções do destinatário. Além disso, escreve o tempo todo avocando-se a condição de poeta dramático, autor de* O Filho Natural *e de* O Pai de Família, *dirigindo-se abertamente aos seus pares, aconselhando-lhes a melhor maneira de elaborar um plano ou a forma de alcançar êxito na arte do diálogo: "ó poetas dramáticos", apostrofa aqui, "sois poeta?", pergunta mais adiante. Muitas vezes, suas reflexões se fecham*

(3) Diderot, "Resposta a Madame Riccoboni", nesta edição, p. 166.

com ditos lapidares, de forma breve e cortante, à maneira dos versos célebres de Horácio. Mas este parentesco, invocado, de resto, pela epígrafe do Discurso, *não deve ocultar o detalhe de que o lugar que Diderot escolhe para falar nem sempre é um só: não raro, ele está sujeito a variações, estabilizando-se em outra parte e diversificando sua platéia. Este tipo de mudança ficará mais patente, por exemplo, no* Paradoxo, *onde Diderot, falando de início, como homem de teatro, sobre o comediante e para o comediante, alarga em seguida o tema e o auditório, tratando da arte em geral e dirigindo-se ao pintor, ao poeta, ao músico, ao escultor, ao filósofo, e até mesmo ao tribuno e ao estadista. No* Discurso, *o tom mais aparente é o do poeta dramático, ou melhor, do dramaturgo que reflete sobre a própria experiência de teatro, mas o personagem que realmente comanda a fala está em outra parte. No transcorrer do livro, ele raramente deixa os bastidores, mas no capítulo final Diderot, fiel à sua inclinação de dramaturgo, lhe dá um nome e um ofício: trata-se de Aristo, o filósofo. Esboçando o perfil deste personagem, será possível esclarecer de vez o ponto de vista a partir do qual Diderot aborda a questão do teatro.*

Em primeiro lugar, é preciso observar que, muito embora o procedimento que desce do geral ao particular seja estranho a Aristo, nada mais equivocado do que atribuir a este filósofo, como fez o Abade de la Porte, a etiqueta do ceticismo.[4] *A recusa das regras e convenções arbitrariamente codificadas nas poéticas clássicas não implica a renúncia dos princípios universais: no seu longo solilóquio, Aristo contesta veementemente a postura do cético e se ocupa em buscar, a partir da diversidade inesgotável da Natureza, as idéias reguladoras de Verdade, Bondade e Beleza. Mas o decisivo para a compreensão deste personagem não é o tema — tão velho como a própria Filosofia — da cumplicidade entre estas instâncias, mas a maneira de compreendê-las e articulá-las. Nas primeiras páginas do* Discurso, *Diderot atribui ao filósofo uma missão: a de convocar os "homens de gênio", poetas, pintores ou músicos, "para nos fazer amar a virtude e odiar o vício".*[5] *A afir-*

(4) Abade de la Porte, "Carta IX: Discurso da Poesia Dramática, por Diderot", nesta edição, p. 141.

(5) Diderot, *Discurso*, p. 43.

mação sugere que a atividade do filósofo deve ser pensada menos em função do procedimento ordenado e rigoroso do que do privilégio concedido à Bondade, vale dizer, à esfera moral. Como dissera Voltaire, o "amante da sabedoria, quer dizer, da verdade" é aquele que dá aos homens "exemplos de virtude" e "lições de verdades morais".[6] *Entretanto, o que pensa da virtude um filósofo do século XVIII? Sem entrar em considerações minuciosas sobre a complicada aventura deste conceito na obra de Diderot, basta referir a breve definição proposta por ele certa vez: "um sacrifício de si mesmo".*[7] *A fórmula é mais contundente do que a usada por Voltaire no* Dicionário — *"beneficência para com o próximo" — mas ambas implicam a concepção de que "só é verdadeiramente bom para nós aquilo que faça o bem da sociedade".*[8] *A virtude, assim, é fundamentalmente* sociabilidade *e, por isso, no* Discurso, *as figuras mais ameaçadoras do vício são a superstição, a hipocrisia e, principalmente, a avareza, por ser "estranha à beneficência". Aliás, ao afirmar tais pressupostos, Diderot está apenas fazendo eco à célebre fórmula da* Enciclopédia, *segundo a qual o filósofo "é um homem que quer agradar e se tornar útil".*[9] *Visto que promover a virtude é incitar à sociabilidade, o lugar de atuação do filósofo se diversifica e ele já não se define como teólogo, metafísico ou sábio, mas como "homem de bem", atualizado com os avanços da ciência, imiscuído na vida política, interessado por todas as querelas que concernem à vida social. É assim que o filósofo ganha os salões, os cafés, as salas de espetáculo e, ao fazê-lo, mostra que a conexão entre filosofia e sociedade é tão estreita que é possível até mesmo ser* Filósofo sem Sabê-lo,[10] *bastando, para isso, exercer com probidade uma profissão qualquer. Àqueles que se dedicam ao ofício de pintar, fazer versos ou compor música, esta figura exemplar mostra que é possível ser filósofo à*

(6) Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 313.

(7) Diderot, *Éloge de Richardson, in Oeuvres Esthétiques*, Paris, Garnier Frères, 1968, p. 31.

(8) Voltaire, *op. cit.*, p. 371.

(9) Dumarsais, *Philosophie, in Encyclopédie*, Genebra, Pellet, 1778, tomo XXV, pp. 667-670.

(10) Título de uma peça de Sedaine, de 1765.

maneira deles: é necessário apenas concorrer com as leis para o bem da sociedade civil.

Isso é bastante para explicar por que Diderot, nas primeiras páginas do Discurso, *exige que o poeta dramático "seja filósofo", e por que ele próprio, nos anos 50, se tornou poeta dramático: aos seus olhos, uma atividade deveria prolongar a outra. É de se notar, entretanto, que a necessidade de convocar os "homens de gênio" supõe que estes, por uma razão qualquer, estejam fazendo um uso inadequado de seus talentos. De fato, as artes estão sobrecarregadas por convenções que entravam a atividade do Gênio. A razão para tal não remete apenas à história da arte, mas, para além dela, à história dos costumes, marcada por um extravio que é preciso denunciar: a civilização progride às custas de uma despoetização dos costumes, que leva ao enfraquecimento e amaneiramento gerais. Em termos estritos de gosto, esse desvio promove um divórcio entre a arte e a vida civil dos povos ou, numa chave mais geral, entre a arte e a natureza: o convencional se sobrepõe ao natural, o artista se torna incapaz de expressar a natureza humana e, portanto, de se pôr a serviço da virtude. É preciso, pois, uma reforma geral do gosto, é preciso restituir à poesia aquele "algo enorme, bárbaro e selvagem"*[11] *que os antigos conheceram. Nesta empresa de resgate, o teatro ocupa um lugar especial: para que o espetáculo deixe de produzir somente "essas impressões passageiras que se dissipam na jovialidade de uma ceia" e reate com a grandeza do teatro grego, que procurava não apenas divertir os cidadãos, "mas torná-los melhores",*[12] *é preciso desembaraçá-lo das regras arbitrárias que o aprisionam. Como já se pode ver, o ponto de vista "filosófico" de Diderot não pretende sacrificar o teatro à filosofia, mas restituir ao dramaturgo a liberdade subtraída pelas convenções. Para compreender de vez que esta perspectiva preserva escrupulosamente a integridade do espetáculo teatral, basta acompanhar mais de perto a questão da reforma do teatro em Diderot.*

(11) Diderot, *Discurso*, p. 109.
(12) Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, *in Oeuvres Esthétiques*, pp. 344-345.

III

"Nada sei sobre as regras (...) e menos ainda sobre as sábias palavras nas quais foram concebidas, mas sei que somente o verdadeiro agrada e toca. Sei ainda que a perfeição de um espetáculo consiste na imitação tão exata de uma ação que o espectador, enganado, sem qualquer interrupção, se imagina a assistir a própria ação. Ora, há algo semelhante nas tragédias que nos gabais?"[13]

O fragmento acima faz parte de uma digressão teórica do romance Les Bijoux Indiscrets, *publicado em 1748. É então que Diderot formula pela primeira vez um programa geral de reforma, identificando o adversário a ser combatido — a cena contemporânea, tributária do teatro clássico francês — e invocando a norma histórica que deve presidir a reviravolta — os grandes espetáculos da Antiguidade. Enquanto estes administram um aparato simples, onde "nada vos tira da ilusão", aquela padece de uma submissão ao convencionalismo codificado nas poéticas sob a forma arbitrária das "regras". É assim que, na cena moderna, as intrigas são sobrecarregadas e os desenlaces não aparecem como decorrências necessárias do desenvolvimento; quanto aos diálogos, são enfáticos, pouco naturais e não raro usados para transmitir os propósitos espirituosos do próprio dramaturgo; enfim, o desempenho dos atores e o espetáculo em geral são "bizarros" e "extravagantes". O teatro moderno sofre, assim, de um defeito geral de verossimilhança e, conseqüentemente, é incapaz de apagar-se como imitação e infundir uma ilusão duradoura sobre o espectador.*[14]

Como se vê, na sua primeira crítica ao teatro moderno, Diderot começa por invocar a regra mais geral e fundamental

(13) Diderot, *Les Bijoux Indiscrets*, *in Oeuvres*, Paris, Gallimard-Pléiade, 1951, p. 142.

(14) Não é inútil observar que essas críticas não conferem qualquer originalidade pessoal a Diderot. Elas estão mais ou menos disseminadas no "partido dos filósofos", como se pode ver na "Carta XVII", Parte II, de *La Nouvelle Heloïse*, de Rousseau, ou na famosa "Querela dos Bufões" que, no início dos anos 50, dividiu Paris entre os defensores da música francesa e os amantes da música italiana (a querela permitiu que os filósofos levassem a cabo, no dizer de um estudioso, sua primeira campanha pública "contra a convenção em nome da natureza e contra o constrangimento em nome da liberdade na arte").

da poética clássica francesa: a verossimilhança. Aos seus olhos, a verossimilhança jamais será uma regra arbitrária, generalização ilegítima de observações empíricas, mas um princípio fundamental da arte dramática e, como tal, não há razão para contestá-la. Como se verá adiante, o que importa para Diderot são as conseqüências que pode recolher, sobretudo no plano da teoria dos gêneros, desta invocação da verossimilhança contra *o teatro clássico francês. Mas a sua concepção do verossímil não é exatamente a mesma que vingou entre os preceptistas franceses do século XVII. Como é sabido, tudo o que se disse sobre o assunto, desde o século XVI, está assentado na* Poética *de Aristóteles, que define o verossímil como o "possível" ou o "impossível" que "persuade". Esta definição passará pelas múltiplas leituras do preceptismo italiano do século XVI e, nos anos seiscentos, prosseguirá sua acidentada história sob as várias interpretações dos teóricos franceses. Muito embora as vozes discordantes sejam por vezes ilustres, triunfa na França a concepção que identifica o verossímil à "realidade mais comum", ou seja, ao "habitual".*[15] *O habitual, neste caso, depende do sistema de expectativas daquele público que, no seu perfil individual, o século XVII chama de* honnête homme *e, de um ponto de vista coletivo, de* la cour et la ville.[16] *Para impor-se, entretanto, tal concepção*

Por outro lado, ao publicar *O Filho Natural* e as *Conversações*, Diderot não inova propriamente como dramaturgo, mas como teórico do teatro. Antes dele, Nivelle de la Chaussée, na França, e Lillo, na Inglaterra, já tinham se esforçado por renovar o teatro europeu enquanto dramaturgos. O que é novo em Diderot é a radicalidade com que enuncia as teses no seu diálogo teórico, tornando-se, a partir de então, o grande ponto de referência de todos aqueles que se empenham na renovação da cena do século XVIII (ver, por exemplo, os textos de Lessing na *Dramaturgia de Hamburgo*, no fim dos anos 60). Mais de um século depois, em 1881, Zola lhe atribuirá o mérito de um dos precursores do teatro naturalista.

(15) Ver René Bray, *Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, Nizet, 1978, pp. 191-214.

(16) "*La cour et la ville* significava no século XVII aquilo que hoje chamaríamos, talvez, a sociedade culta, ou simplesmente o "público". Consistia na nobreza da corte, esfera cujo centro era o rei (*la cour*) e na alta burguesia parisiense (*la ville*) que já pertencia em larga medida à nobreza togada (*noblesse de robe*) ou se esforçava por entrar nela pela compra de cargos (...). *La cour et la ville* é a expressão mais usual para os círculos dirigentes da nação imediatamente antes de Luís XIV e durante o seu reinado, especialmente, também, a mais corrente para aqueles aos quais se destinam as obras literárias, e ela é contrastada com *le peuple* não somente aqui, mas também

debateu-se, por exemplo, com outro tópico da Poética *de Aristóteles: a exigência do "maravilhoso", essencial para o efeito da tragédia, e definido como algo que ocorre "contra o que se espera". De que maneira ser verossímil, vale dizer, não afrontar o* doxa *do* honnête homme *e, ao mesmo tempo, ser maravilhoso, isto é, escolher argumentos capazes de interessar e agradar? A alternativa teve tanta importância que, não por acaso, o capítulo mais significativo na história do conceito de verossimilhança no século XVII — a* Querela do Cid *— opôs, de um lado, os teóricos do "habitual" e, de outro, um dramaturgo como Corneille, sempre à procura do "argumento gerador de maravilha".*[17]

Para fazer frente à questão, os preceptistas franceses lançaram mão, entre outras coisas, das idéias de verossimilhança ordinária e verossimilhança extraordinária. Mas não nos interessa acompanhar minuciosamente o problema: basta-nos o quadro sumário do debate no qual opera a concepção diderotiana do verossímil. Como já se pôde ver, Diderot pensa a questão, na maior parte do tempo, pelo viés da idéia de ilusão: *o* vero-símil *não é o próprio verdadeiro, mas aquilo que se parece com ele, provocando em nós uma impressão que é o grande segredo da arte em geral. A exigência de ilusão comanda, assim, todos os juízos de gosto de Diderot. Trata-se de um romance? Diderot escreve páginas exaltadas sobre a incomparável ilusão provocada pelas obras de Richardson e, em breves pinceladas, traça a psicologia do moderno leitor de romance, que trata os personagens do autor inglês como pessoas de carne e osso, disputando por elas e se descabelando pelos seus destinos. Trata-se de um quadro? Eis Diderot diante de uma natureza morta de Chardin, entusiasmado pela impressão que nos leva a desejar meter a faca no patê, descascar as frutas, tomar o copo e beber o vinho. Trata-se de falar da composição de uma boa peça ou do desempenho de um bom ator? Diderot sentencia: "Quer compondo, quer representando, fazei de conta que o espectador não existe e não penseis*

muito freqüentemente em outras ocasiões, por exemplo nas disputas acerca do bom uso da língua." Erich Auerbach, *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 326.

(17) As palavras são de Bray, *op. cit.*

nele em nenhum dos casos. Imaginai no proscênio uma grande parede que vos separa da platéia e representai como se a cortina não estivesse aberta".[18] *Estes juízos obedecem à concepção de que a ilusão é a "finalidade comum" de todas as artes de imitação. Mas de que depende ela? perguntou-se incansavelmente Diderot. A perfeição das obras se mede pelo seu poder de iludir, mas como se deve proceder para garantir este poder?*

No Discurso, *a resposta é lapidar: a ilusão depende "das circunstâncias", afirma Diderot. "São as circunstâncias que a tornam mais ou menos difícil de ser produzida."*[19] *Para bem compreender esta breve definição, nada melhor do que referir o apêndice teórico ao conto* Os Dois Amigos de Bourbonne,[20] *onde se acha o ideal diderotiano de narrador moderno. Aqui, Diderot distingue o "conto histórico", praticado por Cervantes, Scarron e Marmontel e o "conto maravilhoso", à maneira de Homero, Virgílio e Tasso. Neste, a verdade é "hipotética", afirma ele, e a natureza "exagerada". Sua regra é o maravilhoso e, por isso, aqui entrando, "colocais os pés numa terra desconhecida, onde nada se passa como naquela que habitais, mas tudo se faz grande, assim como são pequenas as coisas que vos cercam". Não se dirá, porém, que este engrandecimento nos arraste para os domínios do quimérico. Conforme ensina o* Discurso, *o maravilhoso não deve ser confundido com o "miraculoso", que a arte sempre deverá rejeitar: miraculosos são "os casos naturalmente impossíveis", maravilhosos, "os casos raros", dos quais o poeta às vezes se apossa para imitar a natureza nos momentos em que esta encadeia "incidentes extraordinários".*[21] *Por isso mesmo, o maravilhoso não é estranho ao conto histórico, visto que o poeta tem aqui duas finalidades. De um lado, tomando "por objeto a verdade", ele pretende "iludir", ou seja, "quer que acreditem nele". De outro, "quer interessar, tocar, arrastar, comover, provocar arrepios na pele e lágrimas nos olhos, efeito jamais obtido sem eloqüência e poesia". Entretanto, uma vez que*

(18) Diderot, *Discurso*, p. 46.
(19) *Idem, ibidem*, p. 29.
(20) Diderot, *Les Deux Amis de Boubonne, in Oeuvres*, pp. 726 e segs.
(21) Ver *Discurso*, pp. 28 e segs.

estas "inspiram desconfiança", porque exageram, encarecem e amplificam as coisas, de que maneira o poeta poderá conciliar duas exigências aparentemente contraditórias? Retomando o impasse nos termos do debate clássico, Diderot dirá: "Ele semeará sua narrativa de pequenas circunstâncias tão ligadas à coisa, de traços tão simples, tão naturais, e todavia tão difíceis de imaginar, que sereis forçado a dizer convosco: Por minha fé, isto é verdade: não se inventam essas coisas. É assim que resgatará o exagero da eloqüência e da poesia; que a verdade da natureza cobrirá o prestígio da arte; e que ele satisfará as duas condições que parecem contraditórias, ser ao mesmo tempo historiador e poeta, verídico e mentiroso".[22] *O que se diz aqui do narrador épico, guardadas as particularidades de cada gênero, vale também para o poeta dramático. Verídico e mentiroso, o poeta será verossímil e, ao mesmo tempo, maravilhoso, se recorrer às "pequenas circunstâncias", "simples", "naturais" e, aparentemente, inimagináveis. A verossimilhança, a ilusão resultam, pois, de um sutil jogo de compensações entre o comum e o incomum, "a verdade da natureza" ocultando do espectador ou do leitor "o prestígio da arte". A originalidade desta concepção não escapou, por exemplo, à sagacidade de um crítico como Marmontel.*[23] *Sua importância no pensamento de Diderot pode ser avaliada pelo fato de que, no futuro, ela será usada para pensar não apenas a poesia, mas a arte em geral. "A arte está em misturar circunstâncias comuns nas coisas mais maravilhosas e circunstâncias maravilhosas nos assuntos mais comuns", dirá ele num aforismo escrito já nos anos 70.*[24]

Como é óbvio, esta concepção está afinada com o fenômeno da cotidianização geral da literatura e da arte no século XVIII. Mas, em termos estritos de teoria do teatro, em que estas circunstâncias triviais se distinguem da "realidade mais comum" e do "habitual", invocados na concepção de verossimilhança dominante no século XVII?

(22) Diderot, *Les Deux Amis*, p. 727.
(23) Ver Marmontel, "Extrato do Discurso ou Carta ao sr. Grimm", nesta edição, p. 170.
(24) Diderot, *Pensées Détachées sur la Peinture, in Oeuvres Esthétiques*, p. 831.

Desde Aristóteles, o verossímil depende, em última instância, da opinião comum, isto é, do público. Quando recorrem àquilo que é habitual, os preceptistas franceses estão pensando, como se viu, no sistema de expectativas do honnête homme *do século XVII. Ora, se Diderot imputa um defeito de verossimilhança ao moderno teatro francês, é de se supor que, ao fazê-lo, esteja denunciando um divórcio entre este teatro e o seu público. De fato, não é difícil provar que o divórcio resulta de uma mudança no público: se o espetáculo é incapaz de persuadir e iludir, é porque o perfil do público já não é o mesmo, embora a cena francesa teime em desconhecê-lo. Ao fazer esta denúncia, aliás, Diderot está apenas reafirmando algo que é voz corrente no "partido dos filósofos" e, para mostrá-lo, bastaria consultar a "Carta XVII", Parte II, de* La Nouvelle Heloïse, *de Rousseau. Neste texto, Rousseau começa por assinalar o profundo abismo entre o teatro e a vida civil francesa. Segundo ele, a instituição da tragédia, entre os gregos, estava assentada numa sólida tradição religiosa e histórica. "Mas que me digam", se pergunta em seguida, "que uso têm aqui as tragédias de Corneille e que importam, ao povo de Paris, Pompeu ou Sertório." Que verossimilhança e utilidade se pode esperar, pois, de um teatro fundado em argumentos tão quiméricos? Quanto à comédia, que "deveria representar ao natural os costumes do povo para o qual é feita", o quadro tampouco é dos mais animadores: "copiam-se no teatro as conversas de uma centena de casas de Paris. Fora disso, nada se aprende sobre os costumes dos franceses. Há nesta grande cidade quinhentas ou seiscentas mil almas que jamais estão em questão sobre a cena. Molière ousou pintar burgueses e artesãos tanto quanto marqueses; Sócrates fazia falar cocheiros, marceneiros, sapateiros, pedreiros. Mas os autores de hoje, que são pessoas de outro tom, se acreditariam desonrados se soubessem o que se passa no balcão de um comerciante ou na oficina de um operário; eles precisam apenas de interlocutores ilustres e procuram na condição de seus personagens a elevação que não podem tirar de seu gênio".*[25] *Para o que*

(25) Rousseau, *La Nouvelle Heloïse*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 179.

nos importa, este texto célebre é bastante claro e não precisa de maiores comentários. Atribuindo a inverossimilhança e a inutilidade da cena francesa ao seu caráter aristocrático e ao desconhecimento do público real para o qual deveria ser feita, Rousseau aponta para o fenômeno da diversificação do público no século XVIII. Conforme a palavra de Sartre, "a burguesia se pôs a ler".[26] *O romancista e o poeta dramático, assim, já não escrevem apenas para os herdeiros do* honnête homme *do século anterior, público especializado e formado nas normas do gosto, capaz de controlar a atividade do artista, através de regras explicitamente formuladas, e conhecidas de ambas as partes. Agora, é preciso que também considerem a demanda dos recém-chegados no circuito da cultura bem-pensante. Ainda segundo Sartre, esta "cisão" no público é tão profunda que dela resultará uma crise do ideal de glória literária no século XVIII: a partir de então, o escritor se verá lançado entre o sonho tradicional, o favor dos grandes, e uma ambição mais pedestre, mas não menos almejada: a de que "um obscuro médico de Bourges" ou "um advogado sem causas de Reims devorem quase secretamente seus livros".*

Poucos, como Diderot, terão vivido esta crise com tanta exemplaridade: o filho do cuteleiro de Langres não recusará o reconhecimento e a intimidade de Catarina II, mas, não por acaso, Marselha será a primeira cidade a acolher uma peça como O Pai de Família. *Pois bem: é sobre este novo contingente de público que se apóia a ênfase no prosaico donde resulta a concepção diderotiana da verossimilhança. As circunstâncias e os assuntos triviais de que se trata agora já nada têm a ver com o "habitual" de uma arte restrita ao espaço da corte. Ao nomear o novo público, Diderot será menos ousado do que o republicano Rousseau, mas nem por isso menos claro: seu espectador será o homem de letras, o filósofo, o comerciante, o juiz, o advogado, o político, o cidadão, o magistrado, o financista, o grande senhor, o intendente, o pai de família, o esposo, o filho natural. Este pequeno e seleto contingente, que até então subira ao palco estigmatizado pelo riso da comédia, agora reivindica, para os seus assuntos domésticos, a digni-*

(26) Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature?*, Paris, Gallimard, 1978, p. 124.

dade e o sublime da tragédia. De que maneira Diderot dará voz a este desejo, é o que se verá em seguida.

IV

"Mais raros e singulares estes casos (os maravilhosos), mais (o poeta) precisará de arte, tempo, espaço e circunstâncias para compensar o maravilhoso e fundar a ilusão." [27]

Entretanto, mais do que arte, tempo, espaço e circunstâncias, o poeta precisa, pode-se acrescentar, de liberdade. *De fato, a mobilidade de trânsito entre o comum e o incomum, essencial para a sua atividade, é contestada pelas regras que atravancam a arte teatral. Os gregos não hesitaram em levar à cena "os olhos vazados de Édipo", "os gritos inarticulados" de Filoctetes ferido ou "os rastros de sangue" do parricida, guiando a perseguição das Fúrias. Em nome da natureza, não vacilaram diante desses detalhes, por mais "fortes" e "violentos" que fossem. Se se atrevesse a tanto, um dramaturgo moderno horrorizaria a delicadeza do espectador e afrontaria a regra do decoro. Contido por tamanha arbitrariedade, como poderia ele aspirar à verossimilhança?*

O mais constrangedor, porém, é a servilidade do teatro à teoria clássica dos gêneros, que estabelece uma rígida distinção entre o trágico e o cômico. Sustentando que a tragédia e a comédia representam os homens "melhores" e "piores" do que "ordinariamente são", esta teoria condena o teatro aos extremos e proíbe que o dramaturgo tome como objeto as "ações mais comuns" da vida, ou seja, aquelas que mais concernem o espectador. Nas palavras de Rousseau: obrigado a ficar "entre o defeito e o excesso", o teatro acaba por deixar de lado, como algo inútil, "aquilo que é". [28] *Assim, quando convoca os dramaturgos, em 1757, a se aproximarem "da experiência cotidiana, a regra invariável das verossimilhanças*

(27) Diderot, *Discurso*, p. 34.

(28) Rousseau, *Lettre à D'Alembert*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 82. Sobre aquilo que separa Diderot e Rousseau, ver principalmente a nota 10 p. 39 deste volume.

dramáticas", [29] *Diderot os incita sobretudo a exercer a liberdade de repensar a teoria clássica dos gêneros dramáticos.*

Como bem frisa Peter Szondi, [30] *a conseqüência mais importante deste chamamento à cotidianização será o rompimento com a "cláusula dos estados", vigente desde a Antiguidade, e segundo a qual somente heróis, príncipes e reis deveriam ser protagonistas de uma intriga dramática séria. Por isso, o periodista Fréron, adversário dos filósofos, ao criticar o gênero em que Diderot escrevera o* Pai de Família, *cuida de recorrer à autoridade desta cláusula. Começando por supor a "impressão necessariamente fraca" produzida pelo gênero, Fréron se pergunta: "De onde provém a força do interesse que nos despertam os heróis nas tragédias? Da superioridade de suas condições e da grandeza de seus perigos", responde ele. "Trata-se da perda da liberdade, da coroa, da vida, etc. (...) Em geral, uma depravação singular do coração nos torna bem mais sensíveis aos lamentos de um homem acima de nós do que aos de um igual ou inferior. A mesma pessoa que olhar dois soldados se batendo se lançará entre dois homens de bem, a fim de separá-los. Deve-se, pois, atribuir à natureza que as cenas enternecedoras percam na comédia algo de seu efeito."* [31]

A esta profissão de fé nas normas da poética clássica, Diderot já respondera anos antes, nas Conversações sobre o Filho Natural. *Ao contrário do que se pensa, dissera então, a força do interesse que os heróis da tragédia despertam em nós não deriva do brilho de suas condições, mas de algo que está para além desta mera contingência. O que nos comove na Cena IV, Ato V, da* Ifigênia *de Racine, quando Clitemnestra fala, não é o fato de que ela seja rainha de Argos e esposa de Agamenon, general dos gregos, mas "o quadro do amor materno em toda sua verdade". Pela mesma razão, a camponesa que abraça o marido assassinado pelo próprio irmão não é menos patética que a mulher de uma condição superior e, por isso, não menos digna de ser objeto de uma comovente cena*

(29) Diderot, *Entretiens sur le Fils Naturel, in Oeuvres Esthétiques*, p. 81.

(30) Peter Szondi, "Tableau et Coup de Théâtre", *in Poétique*, Paris, Seuil, 1972, nº 9.

(31) Fréron, "Carta XIII. O Pai de Família", neste volume, p. 179.

teatral. A mesma situação inspiraria a ambas o mesmo discurso, cabendo ao poeta encontrar "o que todo o mundo diria em semelhante caso".[32] *Como se pode ver, Diderot escolhe um exemplo que pertence ao próprio repertório da tragédia. Não contesta o efeito desta, apenas o dissocia da condição das personagens, atribuindo-o a uma razão mais geral. Mas em 1767, no* Ensaio sobre o Gênero Dramático Sério, *Beaumarchais reforçaria o argumento e iria mais além, atentando para os possíveis embaraços do brilho da condição. Um grande príncipe, afirma ele, no ápice da felicidade, da honra e do êxito só provoca em seu povo o sentimento estéril da admiração; mas se uma desgraça ou infelicidade ameaçam perdê-lo, o entusiasmo do povo desperta, mostrando o quanto o monarca lhe é caro. "O verdadeiro interesse do coração, sua verdadeira relação é, pois, de um homem para um homem, e não de um homem para um rei. Por isso, muito longe de aumentar em mim o interesse despertado pelos personagens trágicos, o brilho da condição, ao contrário, o prejudica. Quanto mais próximo do meu for o estado do homem que padece, maior a influência de sua desgraça sobre minha alma."*[33]

Nos momentos patéticos, nós nos comovemos como homens *e não como súditos; nas cenas teatrais, o que nos afeta não é a fala dos reis, mas o que "todo mundo" diria em certas circunstâncias. O que quer dizer que o objeto do teatro é a* natureza humana, *originariamente boa e que habita igualmente todos os homens, independentemente do* estado *que a história lhes conferiu. Assim, a "depravação singular de coração", referida por Fréron, depende apenas de uma convenção poética, ou melhor, das "miseráveis convenções" que pervertem a natureza humana: não é da ordem da natureza, mas da ordem da história.*

Em nome da natureza, pois, e contra a história, é preciso que o poeta se libere das convenções que o impedem de se debruçar sobre "as ações mais comuns" da vida. Que tais ações possuam dignidade dramática e mereçam ser tratadas em gênero à parte, bastaria para prová-lo o exemplo do Juiz, peça

(32) Diderot, *Entretiens*, pp. 91 e 99.

(33) Beaumarchais, "Essai sur le Genre Dramatique Sérieux", *in Discours de la Poésie Dramatique*, Paris, Larousse, 1975, p. 130.

esboçada nas primeiras páginas do Discurso*: seu interesse e força dramática são incontestáveis, embora jamais pudesse se acomodar às exigências da teoria clássica dos gêneros. Mas a este argumento empírico, Diderot acrescenta outro, de ordem propriamente "filosófica". No terreno da experiência cotidiana, o dramaturgo não se arrisca a perder de vista a natureza humana, oculta sob o esplendor do "manto real" ou sob a roupagem diversificada do ridículo. Aqui, a natureza humana não calça soco ou coturno, mas se apresenta, nas palavras de Diderot,* em estado de nudez, *oferecendo ao poeta exemplos inesgotáveis de virtude. É preciso, pois, fundar o* gênero sério, *ponto intermediário na escala do sistema dramático, dividido em comédia séria e tragédia doméstica.*[34] *Excluindo o "ridículo que faz rir" e o "perigo que faz fremir", próprios da comédia e da tragédia clássicas, o efeito desse gênero sobre o espectador será o enternecimento das lágrimas, a doce emoção provocada pelos exemplos edificantes da virtude. Sentimento estéril, descarga afetiva inconseqüente, dir-se-á. Reafirmando sua crença iluminista na pregação e no exemplo, Diderot replicará: "o sacrifício de si mesmo, feito em idéia, é uma disposição preconcebida para imolar-se na realidade".*[35]

V

Segundo Diderot, o efeito maior do espetáculo teatral é o de permitir que o homem contemple a bondade da natureza humana e, desse modo, se reconcilie com sua espécie. Para o Século das Luzes, nada mais filosófico do que esta missão. Mas o teatro não é a filosofia e, se ele quiser estar à altura da tarefa, deverá preservar intransigentemente a sua própria identidade: é esta uma das acepções maiores da reflexão de Diderot sobre a arte dramática.

Poucos filósofos que se interessaram pelo espetáculo teatral tiveram, como Diderot, tanta intimidade com ele. O Dis-

(34) *O Filho Natural* e *O Pai de Família* são comédias sérias. Diderot jamais escreveu tragédias domésticas, deixando-nos apenas alguns esboços.

(35) Diderot, *Éloge de Richardson*, p. 31.

curso *é um testemunho do alcance desta intimidade. Nele, o leitor poderá acompanhar o diretor da* Enciclopédia, *tão habituado a descrever as técnicas dos ofícios, montando e desmontando a máquina do teatro, revelando os segredos mais ocultos do seu próprio ofício. Relojoeiro competente, aqui ele ensina a elaborar o plano de uma peça, ali, a dominar o diálogo, o monólogo, a exposição, o ato, a cena e mesmo o entreato; mais adiante, ele mostra como desenhar os caracteres e, mais adiante ainda — amante do paradoxo — de que maneira e por que razão se deve esquecer o espectador. Mas Diderot não se satisfaz com a perspectiva estrita do dramaturgo. Para ele, o teatro é algo familiar de todos os pontos de vista: na juventude, conheceu atores e atrizes nos bastidores e fora deles, chegou mesmo a considerar o sonho de se tornar comediante, mas, acima de tudo, foi um freqüentador insaciável das salas de espetáculo. Acompanhando-o numa de suas evocações desta mocidade tumultuosa, podemos distingui-lo em plena platéia, surpreendendo os demais espectadores, ao tapar os ouvidos para melhor fruir gestos e movimentos dos atores. A razão desta extravagância é o pressuposto de que o recurso próprio do teatro é o de "colocar em ação sob os meus olhos". A ilusão, finalidade comum de todas as artes de imitação, só será possível no teatro se esta particularidade, que o aproxima da pintura, for respeitada escrupulosamente. Deste modo, se quiser que "a ilusão não seja momentânea e a impressão fraca e passageira", o dramaturgo não poderá apelar para o "espírito" do espectador, como alguém que mexesse com normas morais de caráter abstrato e geral. Imitador de ações que o comediante dá a ver, o dramaturgo precisa se convencer de que seu objetivo é dirigir-se à* sensibilidade *da platéia, que não deseja ser sobrecarregada com palavras, mas vai ao teatro em busca de "impressões". É preciso, pois, que o espetáculo teatral assuma sua integridade de* aparência. *Fazendo uso de sua prática como crítico de pintura, Diderot procurou resgatar a importância propriamente* espetacular *do teatro. Por isso, no* Discurso, *denunciou "a pobreza e falsidade dos cenários" ou "o luxo dos trajes" como sintomas maiores do divórcio entre o teatro e a verdade, restabelecendo a importância do cenógrafo e do figurinista; ou então, atento aos detalhes aparentemente mais desimportantes, exigiu que*

o poeta dramático fosse "fisionomista", isto é, que criasse seu personagem e, ato contínuo, imaginasse um rosto para ele. Mais eloqüente, porém, foi o incansável combate de Diderot contra um teatro de grandes poetas, equivocadamente seduzido por achados poéticos e tiradas declamatórias: contra a redução do teatro à poesia, Diderot insistiu na prosificação do texto dramático, mas, sobretudo, na multiplicação das cenas pantomímicas, na notação de cada detalhe das atitudes e das expressões, na inclusão, por entre a trama do diálogo, de verdadeiras cenas mudas — quadros *— onde o gesto é mais eloqüente do que a palavra. Neste esforço de pensar o teatro em toda sua riqueza e potencialidade visuais, não é de se espantar que um dia, ao escrever o* Paradoxo, *Diderot fosse levado a considerar o espetáculo a partir do comediante, exaltando no talento deste a apoteose da aparência.*

L. F. Franklin de Matos

Da poesia dramática

Ao Senhor Grimm[1]

..... Vice cotis acutum
Reddere quae ferrum valet, exsors ipsa secandi.
Horat., *De Arte Poet.*[2]

I. Dos gêneros dramáticos

Se um povo não conhecesse senão um gênero de espetáculo, prazeroso e alegre, e se lhe fosse proposto um outro, sério e comovente, sabeis, meu amigo, o que pensaria ele a respeito? Muito me engano ou, após conceber essa possibilidade, os homens sensatos certamente diriam: "Para que este gênero? Não bastassem os males reais que a vida nos causa, querem ainda nos fazer outros imaginários? Por que admitir a

(1) Melchior Grimm (1723-1807), como agente de algumas cortes européias, celebrizou-se pela edição de uma revista confidencial, hoje conhecida como *Correspondência* (1754-1782), cuja finalidade era informar sobre a vida literária, artística e filosófica de Paris. Diderot foi o mais importante colaborador da revista, nela publicando, em primeira mão, grande parte de sua obra. (N. T.)

(2) "Farei o trabalho da pedra de amolar, que não tem fio para cortar, mas é capaz de dar gume ao ferro." Horácio, *Arte Poética*, versos 304-305 (São Paulo, Ed. Cultrix-EDUSP, p. 64, trad. de Roberto de Oliveira Brandão). Diderot parece advertir seu leitor sobre algo que hoje salta aos olhos: suas peças (*O Filho Natural*, *O Pai de Família*) não têm a mesma envergadura dos manifestos teóricos que as acompanharam em publicação (as *Conversações sobre o Filho Natural* e o *Discurso*). (N. T.)

tristeza até em nossos divertimentos?". Falariam como pessoas estranhas ao prazer de se enternecer e derramar lágrimas.[3]

O hábito nos torna cativos. Surgiu um homem com uma centelha de gênio? Produziu alguma obra? A princípio, ele surpreende e divide os espíritos; pouco a pouco, os reúne; logo é seguido por uma multidão de imitadores: os modelos se multiplicam, as observações se acumulam, colocam-se regras, a arte nasce e seus limites são fixados. Proclama-se que é extravagante e ruim tudo o que não cabe no estreito recinto traçado. São as colunas de Hércules:[4] não se irá além, sob pena de extravio.

Mas nada prevalece sobre o verdadeiro. O que é ruim passa, apesar do elogio da imbecilidade, e o que é bom permanece, apesar da vacilação da ignorância e do clamor da inveja. O deplorável é que os homens só obtêm justiça quando já não vivem. Somente depois de serem atormentados em vida, algumas flores inodoras são lançadas sobre suas sepulturas. Que fazer, pois? Sossegar, ou resignar-se a uma lei que submeteu outros, melhores do que nós? Desgraçado daquele que se entregar com afinco a uma ocupação, se o trabalho não for a fonte de seus mais doces momentos, e se ele não for capaz de satisfazer-se com poucos sufrágios! O número de bons juízes é limitado. Ó meu amigo, quando tiver publicado algo — seja o esboço de um drama, uma idéia filosófica, um fragmento de moral ou de literatura, pois meu espírito espairece com a variedade — irei ter convosco. Se minha presença não vos for importuna, se vierdes ao meu encontro com um ar satisfeito, esperarei pacientemente que o tempo e a eqüidade, sempre trazida pelo tempo, venham apreciar a minha obra.[5]

(3) Efeito próprio do *gênero sério*. Segundo Dorval, *alter ego* de Diderot nas *Conversações*, tal efeito se distingue do "perigo que faz fremir" e do "ridículo que faz rir", próprios da tragédia e da comédia clássicas: "Em todo objeto moral se distinguem um meio e dois extremos. Sendo toda ação dramática um objeto moral, parece-me, pois, que deveriam existir um gênero médio e dois gêneros extremos". *Conversações, in Oeuvres Esthétiques* (ed. Paul Vernière), Paris, Garnier-Frères, 1968, pp. 135-136. (N. T.)

(4) Nome dado, na Antiguidade, ao estreito de Gibraltar. A expressão, bastante comum, significa "mundo conhecido". (N. T.)

(5) Do ponto de vista biográfico, o parágrafo que se acaba de ler está marcado pela decepção de Diderot com o mau acolhimento de *O Filho Natural*, no ano anterior. Salvo o exagerado elogio de Grimm na *Correspondência*, a peça despertou a frieza de Voltaire e as críticas virulentas dos adversários dos filósofos; além disso, o ator Grandval, para quem Diderot reservara o papel de Dorval, considerou o drama irrepresentável. A *Comédie Française* só virá a acolher a peça em 1771. (N. T.)

Se existe um gênero, é difícil introduzir um novo. É este introduzido? Outro preconceito: logo se imagina que os dois gêneros adotados são vizinhos e se tocam.

Zenão negava a realidade do movimento. Como única resposta, seu adversário se pôs a andar e mesmo que tivesse apenas coxeado, ainda assim teria respondido.[6]

Tentei dar, em *O Filho Natural*, a idéia de um drama situado entre a comédia e a tragédia.

O Pai de Família, que então prometi,[7] e que foi retardado por contínuas distrações, situa-se entre o gênero sério de *O Filho Natural* e a comédia.

E se algum dia tiver tempo e coragem, espero compor um drama que se ache entre o gênero sério e a tragédia.

Quer se reconheça nestas obras algum mérito, quer não se lhes conceda nenhum, elas sempre demonstrarão não ser quimérico o intervalo que eu percebia entre os dois gêneros estabelecidos.

II. Da comédia séria

Eis, pois, o sistema dramático em toda sua extensão. A comédia jocosa, que tem por objeto o ridículo e o vício, a comédia séria, que tem por objeto a virtude e os deveres do homem. A tragédia que teria por objeto nossas desgraças domésticas e a tragédia que tem por objeto as catástrofes públicas e as desgraças dos grandes.

(6) Zenão de Eléia teve notoriedade em 464-461 a.C. Discípulo de Parmênides, provou a impossibilidade do movimento através de uma série de paradoxos célebres (o da flecha e Aquiles e o da tartaruga são os mais conhecidos). A anedota referida por Diderot é extraída da *Vida dos Filósofos* de Diógenes Laércio: diante de um discípulo de Zenão, que negava o movimento, Diógenes, o Cínico, levantou-se e começou a andar. (N. T.)

(7) Alusão ao final das *Conversações*, onde Dorval anuncia o projeto de *O Pai de Família*: se *O Filho Natural* "tem nuanças de tragédia", a nova peça "terá um colorido cômico". (N. T.)

Mas quem nos pintará com vigor os deveres do homem? Quais serão as qualidades do poeta a se propor essa tarefa?

Que ele seja filósofo, que tenha mergulhado em si mesmo, vendo desse modo a natureza humana, que se instrua profundamente sobre os estados em que se divide a sociedade, conhecendo-lhes bem as funções e o peso, os inconvenientes e as vantagens.[8]

"Mas como encerrar nos estreitos limites de um drama tudo o que pertence à condição de um homem? Que intriga poderia abranger este objeto? Em tal gênero, serão feitas daquelas peças que chamamos episódicas: cenas episódicas sucederão cenas episódicas e descosturadas ou, no máximo, ligadas por uma pequena intriga serpenteando entre elas. Mas sem unidade, com pouca ação e nenhum interesse. Cada cena reunirá os dois pontos tão recomendados por Horácio,[9] mas não haverá conjunto e o todo será desprovido de consistência e energia."

Se as condições dos homens nos proporcionam peças como *Os Importunos* de Molière, por exemplo, já é alguma coisa: mas creio que disso se pode tirar melhor partido. Nem todas as obrigações e inconvenientes de um estado têm igual importância. Parece-me que podemos nos aplicar aos principais, fazer destes a base da obra e deixar o resto para os detalhes. É o que me propus em *O Pai de Família,* onde o estabelecimento do filho e da filha é o meu grande eixo. A fortuna, o nascimento, a educação, os deveres dos pais para com os filhos e dos filhos para com os pais, o matrimônio, o celibato, tudo o que se refere à condição de um pai de família é transmitido pelo diálogo. Se um outro entrar na liça, tendo o talento que me falta, vereis o que será seu drama.

(8) Por oposição à comédia clássica, centrada nos caracteres, a comédia séria tem como objetivo a pintura das condições. Dorval: "Até o momento, na comédia, o caráter tem sido o principal objeto, e a condição apenas o acessório; é preciso que a condição se torne hoje o principal objeto, e que o caráter seja apenas o acessório. (...) É a condição, seus deveres, suas vantagens, suas dificuldades que deve servir de base à obra. Parece-me que esta fonte é mais fecunda, mais extensa e mais útil que a dos caracteres. Por menos carregado que seja o caráter, um espectador pode dizer-se consigo: não sou eu. Mas não pode fingir que a condição desempenhada diante dele não seja a sua; não pode desconhecer os seus deveres. É preciso absolutamente que se aplique ao que ouve". *Conversações, op. cit.*, p. 153. (N. T.)

(9) Diderot refere-se à unidade de ação e à unidade de tom. (N. T.)

As objeções contra este gênero só provam uma coisa: que ele não é de fácil manejo e nem pode ser obra de uma criança; supõe mais arte, conhecimentos, gravidade e força de espírito, do que possuem comumente aqueles que se consagram ao teatro.

Para bem julgar uma produção, não é preciso referi-la a uma outra produção. Foi assim que se enganou um de nossos primeiros críticos. Disse ele: "Os antigos não tiveram ópera; portanto, a ópera é um mau gênero". Mais circunspecto ou mais instruído, talvez dissesse: "Os antigos possuíam apenas uma ópera; portanto, nossa tragédia não é boa". Fosse lógico melhor, não faria nem um, nem outro raciocínio. Pouco importa que haja ou não modelos subsistentes. Existe uma regra anterior a tudo e já havia a razão poética, quando ainda não existiam poetas. Caso contrário, como se teria julgado o primeiro poema? Era bom porque agradou? ou agradou, porque era bom?

Para o poeta dramático, os deveres dos homens constituem um filão tão rico quanto seus vícios e ridículos. As peças honestas e sérias sempre alcançarão êxito, mas certamente ainda mais entre povos corrompidos do que em outra parte. Indo ao teatro eles se esquivarão da companhia dos perversos que os cercam; é lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana tal qual é, reconciliando-se com ela.[10] As pessoas de bem são raras, mas

(10) Partindo do postulado de que a natureza humana é originariamente boa, sendo corrompida pela história, Diderot pretende que o teatro faça apelo a esta bondade e promova a reconciliação do homem consigo mesmo (ver Introdução a este volume). Ao longo de toda sua evolução, a obra de Diderot resguardará este ideal. Em *O Filho Natural*, por exemplo, lê-se: "Nada cativa mais fortemente do que o exemplo da virtude, nem mesmo o exemplo do vício" (Ato IV, Cena 3). Nas *Conversações*, por outro lado, Dorval afirma: "Vejo a verdade e a virtude como duas grandes estátuas elevadas sobre a superfície da terra, e imóveis em meio à devastação e às ruínas de tudo o que as cerca. Por vezes, estas grandes figuras cobrem-se de nuvens. Então, os homens se movem nas trevas. São os tempos da ignorância e do crime, do fanatismo e das conquistas. Mas chega o momento em que a nuvem se entreabre e, então, os homens prosternados reconhecem a verdade e rendem homenagem à virtude. Tudo passa, mas a virtude e a verdade permanecem" (pp. 127-128). Anos depois, o *Paradoxo sobre o Comediante*, que contesta não poucas teses defendidas nos anos 50, sustenta o mesmo argumento: "É principalmente quando tudo é falso que se ama o verdadeiro, é principalmente quando tudo está corrompido que o espetáculo é mais depurado. O cidadão que se apresenta à porta da Comédie deixa aí todos os seus vícios, para retomá-los apenas à saída. Lá dentro, ele é justo, imparcial, bom pai,

existem. Aquele que assim não pensa acusa-se a si próprio, mostrando como é infeliz junto da mulher, dos pais, dos amigos, dos conhecidos que tem. Alguém me dizia um dia, após a leitura de uma obra honesta que deliciosamente o absorvera: "parece que fiquei só". A obra merecia o elogio, mas os amigos não mereciam a sátira.

Ao escrever, deve-se sempre ter em vista a virtude e as pessoas virtuosas. Quando tomo da pena, sois vós, meu amigo, que evoco e, quando ajo, sois vós que tenho diante dos olhos. É a Sofia [11] que pretendo agradar. Se me sorrides, se ela derrama uma lágrima, se ambos me têm mais afeição, sinto-me recompensado.

---

bom amigo, amigo da virtude; vi muitas vezes ao meu lado alguns perversos profundamente indignados contra ações que não deixariam de cometer se se encontrassem nas mesmas circunstâncias em que o poeta colocara a personagem que abominavam" (*Paradoxe, in Oeuvres*, p. 354).

Rousseau (1712-1778) aproveitará a "deixa" e, fundado no mesmo princípio geral de bondade da natureza humana, mostrará o caráter não necessário deste ideal pedagógico iluminista. Desde o *Discurso sobre a Desigualdade*, Rousseau assinalava que "se vê todos os dias em nossos espetáculos enternecer-se e chorar por causa das infelicidades de um desgraçado aquele mesmo que, se estivesse no lugar do tirano, agravaria ainda mais os tormentos de seu inimigo" (*Discurso*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 197). Aqui, a razão deste efeito é atribuída à "força da piedade natural", "puro movimento da natureza, anterior a toda reflexão". Na *Carta a D'Alembert*, a argumentação se aperfeiçoa e este efeito é visto como "piedade estéril". Nas querelas em que somos "meros espectadores" (como no teatro), "tomamos o partido da justiça", mas quando nossos interesses (ou seja, o amor-próprio) intervém, preferimos o mal ao bem. O amor do belo moral é natural no homem, "não nasce de um arranjo de cenas" e nos leva a praticar o bem, desde que o amor-próprio, fruto da sociedade, não entre em cena. Rousseau chama assim a atenção para os efeitos funestos que o teatro poderia ter sobre os virtuosos: o "efeito de substituição" (segundo Luís Roberto Salinas Fortes, *in Paradoxo do Espetáculo*, tese de livre-docência defendida na USP em 1983, inédita) — a prática imaginária do bem desobrigaria sua prática real. "No fundo, quando um homem foi admirar belas ações em fábulas e chorar desgraças imaginárias, que mais se pode exigir dele? Não está contente consigo mesmo? Não se aplaude por possuir uma bela alma? Com a homenagem que acaba de prestar à virtude, não se desobrigou de tudo quanto deve a ele? Que desejariam que ainda fizesse? Que ele próprio a praticasse? Ele não tem nenhum papel a desempenhar, ele não é comediante." (*Carta*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 79).

Como se vê, ninguém como Diderot expressou tão vigorosamente, em seus desdobramentos teatrais, o ideal pedagógico das Luzes e ninguém como Rousseau, contestou mais impiedosamente esse ideal. Sobre o que aproxima e distingue as posições de ambos, ver o ensaio de Bento Prado Jr., "Gênese e Estrutura dos Espetáculos", *in Estudos CEBRAP*, 14, São Paulo, Ed. Brasileira de Ciências, 1975. (N. T.)

(11) Trata-se de Sofia de Volland, com quem Diderot manteve relações amorosas e trocou uma farta correspondência, que se estendeu por aproximadamente trinta anos. (N. T.)

Ao assistir as cenas do camponês em *O Falso Generoso*, [12] afirmei: Eis o que agradará a todo mundo, em todos os tempos, arrancando prantos. O efeito confirmou meu juízo. Este episódio pertence inteiramente ao gênero honesto e sério.

"O exemplo de um episódio feliz não prova nada, dir-se-á. Se não interromperdes o discurso monótono da virtude com a algazarra de alguns caracteres ridículos e mesmo um pouco forçados, como todos fazem, o que quer que afirmeis do gênero honesto e sério, continuarei receando que dele retireis somente cenas frias e incolores, uma moral aborrecida e triste e algo como sermões dialogados." [13]

Percorramos as partes de um drama e vejamos. Deve-se julgá-lo pelo enredo? No gênero honesto e sério, o enredo não é menos importante do que na comédia jocosa, sendo tratado de uma maneira mais verdadeira. Pelos caracteres? Em tal gênero, estes podem ser tão diversos e tão originais, o poeta sendo obrigado a desenhá-los com mais firmeza ainda. Pelas paixões? No gênero sério, mais enérgicas estas se revelarem, maior será o interesse. Pelo estilo? Este será mais vigoroso, mais grave, mais elevado, mais violento, mais susceptível do que chamamos sentimento, qualidade sem a qual estilo algum fala ao coração. Pela ausência do ridículo? Como se o desatino das ações e dos discursos, quando sugeridos por um interesse mal compreendido ou pelo arrebatamento da paixão, não fosse o verdadeiro ridículo dos homens e da vida.

Faço apelo aos belos trechos de Terêncio [14] e pergunto em que gênero foram escritas suas cenas de pais e amantes.

(12) Peça de Antoine Bret, cuja estréia é de 1758. Foi proibida por razões políticas após a quinta representação. (N. T.)

(13) O interlocutor implícito dessa passagem é certamente Rousseau, cuja ruptura com Diderot acaba de consumar-se. De fato, a *Carta a D'Alembert*, publicada alguns meses antes do *Discurso sobre a Poesia Dramática* (1758), além de criticar abertamente as teses iluministas, como se viu, polemiza implicitamente com as posições defendidas por Diderot nas *Conversações*. O esforço reformador deste é desqualificado sob a idéia de "sermão": "Esses defeitos são de tal modo inerentes a nosso teatro, que o desfiguramos ao desejar apartá-los dele. Nossos autores modernos, guiados por melhores intenções, escrevem peças mais purificadas, mas que conseguem com isso? Não mais contam elas com o verdadeiro cômico e não produzem efeito. Instruem muito, se quiserem, mas aborrecem ainda mais. Seria melhor recorrer ao sermão" (p. 112). (N. T.)

(14) Terêncio (190-159 a. C.), poeta cômico latino, escravo africano, deixou seis comédias: *Ândria*, *Hécira* (*A Sogra*), *Heautontimorumenus* (*O que se Castiga a*

Se em *O Pai de Família* não estive à altura da importância do meu argumento; se seu andamento é frio, as paixões loquazes e moralistas; se falta vigor cômico aos caracteres do Pai, do Filho, de Sofia, do Comendador, de Germeuil e de Cecília,[15] deve-se culpar o gênero ou a mim?

Que alguém se proponha a encenar a condição do juiz e que teça o enredo de uma forma tão interessante quanto comporta e quanto o concebo; que, pelas funções de seu estado, o homem seja obrigado a faltar à dignidade e à santidade de seu ministério — desonrando-se aos seus olhos e aos dos outros — ou a sacrificar suas paixões, gostos, fortuna, nascimento, mulher e filhos; e proclame-se em seguida, se assim se quiser, que o drama honesto e sério é desprovido de calor, colorido e força.

Sempre que o hábito ou a novidade tornam incerto meu julgamento — pois um e outro produzem tal efeito — recorro a uma forma de decisão que muitas vezes me proporcionou bons resultados: é a de captar os objetos pelo pensamento, transportá-los da natureza para a tela e examiná-los a esta distância, onde não estão demasiado longe ou demasiado perto de mim.[16]

Apliquemos aqui este critério. Tomemos duas comédias, uma no gênero sério, outra no gênero jocoso; montemos, com cada cena, duas galerias de quadros e vejamos qual percorreríamos por mais tempo e com mais prazer, em qual experimentaríamos sensações mais fortes e agradáveis e qual delas seríamos levados a revisitar.

Insisto, pois: o honesto, o honesto. Ele nos comove de forma mais íntima e doce do que aquilo que provoca nosso desprezo e nossas risadas. Poeta, pois sensível e delicado? Vi-

Si Próprio), *O Eunuco*, *Fórmio*, *Os Adelfos*. Diderot considera Terêncio, sobretudo pela *Hécira*, o precursor mais longínquo do drama burguês (ver o princípio da terceira parte das *Conversações* e o *Elogio de Terêncio*, *in Oeuvres*, pp. 55-67). (N. T.)

(15) Principais personagens de *O Pai de Família*. (N. T.)

(16) A pintura foi sempre um referencial importante no pensamento de Diderot e tenderá a sê-lo cada vez mais a partir de 1759, quando começa a escrever os seus *Salões*. Redigidos para a *Correspondência* de Grimm, os *Salões* dão conta das exposições parisienses de pintura e inauguram na França um novo gênero, a crítica de arte. (N. T.)

brai essa corda e a ouvireis ressoar ou fremir em todas as almas.

"A natureza humana é portanto boa?"

Sim, meu amigo, e muito boa. A água, a terra, o fogo, tudo é bom na natureza; o furacão que se ergue no fim do outono sacode as florestas, lançando as árvores umas contra as outras, quebrando e separando os galhos mortos; a tempestade que castiga as águas do mar, purificando-as; e o vulcão, que derrama de seu flanco entreaberto ondas de matérias incandescentes, elevando aos ares o vapor que os depura.

Não se deve acusar a natureza humana, mas as miseráveis convenções que a pervertem. Com efeito, o que nos comove tanto quanto a narrativa de uma ação generosa? E que desgraçado ouviria friamente as lamúrias de um homem de bem?

A platéia da comédia é o único lugar onde se confundem as lágrimas do homem virtuoso e do perverso. Lá, o perverso se irrita frente às injustiças que cometeria, sente compaixão pelos males que causaria, indignando-se diante de um homem de seu próprio caráter. Mas uma vez recebida a impressão, ela em nós permanece, a despeito de nós mesmos: e o perverso deixa o camarote menos inclinado a praticar o mal, como se um orador severo e duro tivesse ralhado com ele.

O poeta, o romancista, o comediante chegam ao coração de uma forma enviesada e atingem tão mais segura e fortemente a alma, quanto ela própria se estende e se oferece ao golpe. Os males que me enternecem são imaginários, admito-o: mas me enternecem. Cada linha de *O Homem de Qualidade Retirado do Mundo*, do *Deão de Killerin* e de *Cleveland*[17] provoca em mim um movimento de interesse pelas desgraças da virtude e me custa lágrimas. Que arte mais funesta do que aquela que me tornasse cúmplice do vicioso? Mas, igualmente, que arte mais preciosa que a que me liga imperceptivelmente à sorte do homem de bem; que me subtrai da situação tranqüila e doce de que usufruo, para me fazer ca-

(17) Romances do Abade Prévost (1697-1763), cujo nome está ligado principalmente a *A Verdadeira História do Cavaleiro Des Grieux e de Manon Lescaut* (1731), parte do primeiro romance citado por Diderot. Prévost foi tradutor do inglês Richardson (1689-1761), modelo de romancista segundo Diderot. (N. T.)

minhar ao lado dele, mergulhar nas cavernas onde se refugia e me associar a todos os reveses pelos quais o poeta se deleita em pôr à prova sua constância?

Oh, quanto bem não se faria aos homens, se todas as artes de imitação tivessem um objetivo comum, colaborando um dia com as leis para nos fazer amar a virtude e odiar o vício! Cabe ao filósofo convocá-las, cabe a ele dirigir-se ao poeta, ao pintor, ao músico e gritar-lhes fortemente: Homens de gênio, para que fostes dotados pelos céus? Se ele for ouvido, logo as imagens do deboche já não cobrirão as paredes de nossos palácios e nossas vozes já não serão instrumentos do crime, beneficiando-se assim o gosto e os costumes. Crê-se, de fato, que a ação de dois esposos cegos — que ainda se procurassem numa idade avançada e, com as pálpebras umedecidas pelas lágrimas de ternura, se apertassem as mãos e trocassem carícias, por assim dizer, à beira do túmulo — não exigiria o mesmo talento e não me despertaria mais interesse que o espetáculo dos violentos prazeres que na adolescência embriagavam seus sentidos ardentes?

III. De uma espécie de drama moral

Considerei por vezes que as mais importantes questões de moral poderiam ser debatidas no teatro, nem por isso prejudicando o ritmo violento e rápido da ação dramática.

De que se trataria, com efeito? De dispor o poema de maneira que as coisas ocorressem naturalmente, como acontece com a abdicação do império em *Cina*. [18] Assim, um poeta debateria a questão do suicídio, da honra, do duelo, da fortuna, das dignidades e muitas outras. Nossos poemas ganhariam desse modo uma gravidade que não têm. Se tal cena for necessária, se provier do fundo, se for anunciada e o espectador a desejar, este lhe dará toda a atenção, comovendo-se muito mais do que com essas sentençazinhas alambicadas que compõem nossas obras modernas.

(18) *Cina* ou *A Clemência de Augusto*, tragédia de Pierre Corneille (1606-1684), representada pela primeira vez em 1641. (N. T.)

Não quero sair do teatro levando palavras, mas impressões. Raramente se enganará aquele que declarar obra medíocre um drama do qual serão citados muitos pensamentos soltos. Poeta excelente é aquele cujo efeito permanece muito tempo em mim.

Ó poetas dramáticos! O verdadeiro aplauso que deveis procurar obter não são as palmas subitamente ouvidas após um verso rutilante, mas o suspiro profundo que escapa da alma e a alivia, depois da opressão de um longo silêncio.[19] Existe uma impressão ainda mais violenta e que vós podereis conceber, se nascestes para vossa arte e adivinhais toda a sua magia: é a de submeter o público, por assim dizer, a um suplício. Os espíritos ficam então transtornados, incertos, indecisos, exaltados: como nos tremores de uma parte do globo, vossos espectadores vêem vacilar as paredes das casas, sentindo a terra fugir-lhes sob os pés.

IV. De uma espécie de drama filosófico

Há uma espécie de drama em que a moral seria apresentada diretamente e com êxito. Eis um exemplo. Prestai atenção no que dirão nossos juízes: se o considerarem frio, podeis acreditar que não têm energia na alma, nem idéia da verdadeira eloqüência, nem sensibilidade, nem entranhas. Quanto a mim, penso que o homem de gênio que dele se apossar não nos dará tempo de enxugar as lágrimas, e a ele deveremos o mais comovente dos espetáculos e uma das mais instrutivas e deliciosas leituras a fazer. É a morte de Sócrates. [20]

A cena se passa numa prisão. Vê-se o filósofo acorrentado e deitado sobre a palha. Está adormecido. Seus amigos corromperam os guardas e vêm, ao despontar do dia, anunciar-lhe a libertação.

(19) Contra um teatro literário, feito por poetas, que acentua no trabalho do ator a declamação, Diderot valoriza no palco os efeitos propriamente cênicos, como as cenas silenciosas, sustentadas pela pantomima. Daí a importância da figura do comediante na sua teoria dramática. Ver a Introdução a este volume. (N. T.)

(20) O argumento que se segue é composto a partir de três diálogos de Platão: *Apologia de Sócrates*, *Critão* ou *O Dever* e *Fédon*. (N. T.)

Em Atenas, correm rumores por toda parte, mas o homem justo dorme.

Da inocência da vida. A um passo da morte, como é doce ter vivido bem! *Cena primeira.*

Sócrates desperta e percebe os amigos, surpreendendo-se por vê-los tão cedo.

O sonho de Sócrates.

Participam-lhe o que puseram em execução e Sócrates examina com eles o que lhe convém fazer.

Do respeito devido a si mesmo e da santidade das leis. *Cena segunda.*

Os guardas chegam, retiram seus grilhões.

A fábula sobre a dor e o prazer.

Os juízes entram e, com eles, os acusadores de Sócrates e a multidão do povo. Ele é acusado e se defende.

A apologia. *Cena terceira.*

É preciso sujeitar-se então aos usos: é necessário que as acusações sejam lidas, que Sócrates interpele os juízes, os acusadores, o povo, acossando-os, interrogando-os e respondendo-lhes. É preciso mostrar a coisa tal como se passou, o espetáculo sendo desse modo mais verdadeiro, mais comovente e mais belo.

Os juízes se retiram, permanecem os amigos de Sócrates. Estes pressentiram a condenação. Sócrates os entretém e os consola.

Da imortalidade da alma. *Cena quarta.*

É julgado, sua morte lhe é anunciada. Vê a mulher e os filhos. Trazem-lhe a cicuta. Ele morre. *Cena quinta.*

É apenas um ato; bem-feito, porém, terá quase a extensão de uma peça comum. Que eloqüência não exige ele? que profundidade de filosofia! que naturalidade! que verdade! Captando-se bem o caráter firme, simples, tranqüilo, sereno e elevado do filósofo, se verificará como é difícil pintá-lo. A cada momento, deve fazer aflorar nos lábios um sorriso, trazendo lágrimas aos olhos. Morreria feliz se cumprisse essa tarefa tal como a concebo. Disse e repito: se os críticos aqui virem apenas um encadeamento de discursos filosóficos e frios, oh, pobres coitados, como os lamento!

V. Dos dramas simples e dos dramas compostos

Quanto a mim, dou mais importância a uma paixão, a um caráter desenvolvido aos poucos e acabando por se mostrar em toda sua energia, do que a essas combinações de incidentes que formam a trama de uma peça na qual personagens e espectadores são igualmente lançados de um lado para o outro. Parece-me que o bom gosto as desdenha e que os grandes efeitos não se adaptam a elas. Eis, entretanto, o que entendemos por movimento. Os antigos tinham outra idéia a respeito. Um encadeamento simples, a escolha de uma ação o mais próxima possível do desenlace, a fim de que tudo ficasse em seu extremo; uma catástrofe sempre iminente e sempre adiada por alguma circunstância simples e verdadeira; discursos enérgicos; fortes paixões; quadros; [21] um ou dois caracteres desenhados com vigor: eis aí todo o seu aparato. Sófocles não precisava de nada mais para transtornar os espíritos. Aquele que não aprecia a leitura dos antigos jamais saberá quanto o nosso Racine deve ao velho Homero.

Já não observastes, como eu, que, por mais complicada que seja uma peça, não há ninguém que não a domine à saída da primeira representação? Os acontecimentos são facilmente lembrados, mas não os discursos, e, uma vez conhecidos os acontecimentos, a peça complicada já não produz efeito.

Caso uma obra dramática deva ser representada apenas uma vez e jamais impressa, direi ao poeta: Complicai à vontade; inquietareis e certamente interessareis; mas sede simples, caso desejeis ser lido e permanecer.

(21) Como bem assinala Peter Szondi, a noção de *quadro*, fundamental na estética teatral de Diderot, não pode ser compreendida sem a noção que se lhe opõe, a de *lance teatral* (ver "Tableau et Coup de Théâtre", *in Poétique*, nº 9, Paris, Seuil, 1972). As citações abaixo, retiradas das *Conversações*, sugerem em que sentido se deve tomar a oposição: "Um incidente imprevisto que se passa na ação, mudando subitamente o estado dos personagens, é um lance teatral. Uma disposição destes personagens em cena, tão natural e verdadeira que, fielmente representada por um pintor, me agradaria sobre a tela, é um quadro" (p. 88). "É preciso se ocupar vigorosamente da pantomima; abandonar esses lances teatrais, cujo efeito é momentâneo, e sair em busca de quadros. Quanto mais belo um quadro, mais prazer sentimos." (p. 139) "Sobretudo, negligenciai os lances teatrais; procurai quadros; reaproximai-vos da vida real, tende antes de mais nada um espaço que permita o exercício da pantomima em toda sua extensão." (p. 148) (N. T.)

Uma bela cena contém mais idéias do que todos os incidentes que um drama pode oferecer. E é às idéias que voltamos, são elas que ouvimos sem cansaço e sempre nos comoverão. A cena de Rolando no antro, esperando a pérfida Angélica, o discurso de Lusignan à filha e o de Clitemnestra a Agamenon sempre me soam como novidades.[22]

Posso admitir que se complique à vontade, mas sobre uma mesma ação. É quase impossível conduzir duas intrigas ao mesmo tempo, sem que uma interesse às custas da outra. Quantos exemplos modernos não poderia citar! Mas não quero fazer ofensas.

Há algo mais hábil do que a maneira como Terêncio entrelaçou os amores de Pânfilo e de Carino em *A Ândria*? Entretanto, pôde fazê-lo sem inconvenientes? No começo do segundo ato não temos a impressão de entrar numa outra peça? e o quinto, termina ele de uma maneira bem interessante?

Aquele que se empenha em conduzir duas intrigas simultaneamente impõe-se a necessidade de resolvê-las num mesmo momento. Se a principal terminar primeiro, a outra já não se sustentará. Se, ao contrário, a intriga episódica abandonar a principal, outro inconveniente: alguns personagens desaparecem de súbito ou reaparecem sem razão; a obra se mutila ou perde o calor.

Que seria da peça que Terêncio intitulou *Heautontimorumenus* ou *O que se Castiga a Si Mesmo* se, por um esforço de gênio, o poeta não conseguisse retomar a intriga de Clínia, que se encerra no terceiro ato, reatando-a à de Clitifo!

Terêncio transportou a intriga de *A Piríntia* de Menandro[23] em *A Ândria* do mesmo poeta grego, e de duas peças simples fez uma composta. Fiz o contrário em *O Filho Natural*. Goldoni[24] juntara numa farsa em três atos *O Avaro* de Molière e os caracteres de *O Verdadeiro Amigo*.[25] Separei esses argumentos e fiz uma peça em cinco atos: boa ou má, é certo que tinha razão nesse ponto.

Terêncio pretende que, por ter desdobrado o enredo do *Heautontimorumenus*, sua peça é nova. Admito-o. Quanto a ser melhor, já é outro problema.

Se ousasse me desvanecer por alguma habilidade em *O Pai de Família*, seria a de ter atribuído a Germeuil e Cecília uma paixão que não pode ser confessada nos primeiros atos, tendo-a de tal modo subordinado, em toda a peça, à paixão de Saint-Albin por Sofia que, mesmo após uma declaração, Germeuil e Cecília não podem falar dessa paixão, embora se encontrem o tempo todo.

Não existe meio-termo: sempre se perde de um lado o que se ganha do outro. Se conseguirdes interesse e rapidez mediante incidentes que se multiplicam, já não tereis discursos, pois vossos personagens mal terão tempo de falar: em vez de se desenvolverem, agirão. Falo por experiência própria.

VI. Do drama burlesco

A farsa não admite excesso de ação e movimento: que se diria então de suportável? A comédia jocosa admite menos, a comédia séria menos ainda, e a tragédia, quase nada.

Quanto menos verossímil o gênero, mais fácil será conseguir rapidez e calor. Obtém-se calor às custas da verdade e do decoro. Nada mais enfadonho do que um drama burlesco e frio. No gênero sério, a escolha dos incidentes torna o calor difícil de ser conservado.

Entretanto, uma excelente farsa não é trabalho para um homem comum. Supõe uma graça original e nela os caracteres

(22) Diderot cita respectivamente a ópera *Rolando*, de Lulli (1632-1687), cujo libretista foi Quinault (1635-1688); *Zaíra*, de Voltaire (1694-1778), e *Ifigênia*, de Racine (1639-1699). (N. T.)

(23) "Fez Menandro a comédia Ândria, e Piríntia, / Aquele que tiver conhecimento / De qualquer delas bom, o terá d'ambas. / De argumento não são mui diferentes, / Mas feitas e compostas com palavras / Mui diversas, e diferente 'stilo. / Confessa o nosso poeta haver tirado, / E traduzido da Piríntia, e posto / Nesta sua Ândria o que foi conveniente." (*Ândria*, Prólogo, São Paulo, Ed. Cultura, 1945, trad. de Leonel da Costa Lusitano) (N. T.)

(24) Autor cômico italiano (1707-1793), compôs, dentre muitas, a comédia *O Verdadeiro Amigo*. O periodista Fréron (1718-1776), adversário dos filósofos, pretendia que *O Filho Natural* fosse plágio desta obra. (N. T.)

(25) Diderot deve estar se referindo a *A Força da Amizade*, de Luigi Riccoboni (1675-1753), modelo a partir do qual Goldoni escreveu sua peça. (N. T.)

são como o grotesco de Callot,[26] que conserva os principais traços da figura humana. Estropiar desse modo não é dado a todo mundo. Engana-se quem acredita que seja muito maior o número de homens capazes de fazer *Pourceaugnac* que *O Misantropo*.[27]

Quem é Aristófanes? Um farsista original. Um autor como este deve ser precioso para o governo capaz de usá-lo. A ele é preciso entregar todos os entusiastas que volta e meia desassossegam a sociedade. Expostos na feira, não encherão as prisões.

Embora o movimento varie segundo os gêneros tratados, a ação progride sempre, não se detendo nem mesmo nos entreatos. É uma massa que despenca do topo de um rochedo: sua velocidade aumenta à medida que cai, saltando espaçadamente os obstáculos que encontra.

Se for justa a comparação, se for verdade que, havendo menos discurso, haverá mais ação, deve-se mais falar do que agir nos primeiros atos e mais agir do que falar nos últimos.

VII. Do plano e do diálogo

Estabelecer o plano é mais difícil que dialogar? Muitas vezes ouvi debaterem tal questão e sempre me pareceu que cada um respondia antes segundo seu talento que segundo a verdade da coisa.

Um homem familiarizado com o comércio do mundo, que tem facilidade para falar, que conhece os homens, que os estudou e escutou, e que sabe escrever, acha difícil o plano.

Um outro, dotado de espírito amplo, que meditou a arte poética, que conhece o teatro, a quem a experiência e o gosto indicaram as situações que interessam, que sabe combinar

(26) Gravador e desenhista francês (1592-1635), mestre da água-forte, cujas estampas eram muito procuradas pelos amadores no século XVIII. (N. T.)

(27) *O Senhor de Pourceaugnac*, farsa de Molière, cuja música foi composta por Lulli e cuja personagem central prefigura o sr. Jourdain de *O Burguês Fidalgo*. Ao fazer essa comparação entre *Pourceaugnac* e *O Misantropo*, comédia que é considerada a obra-prima de Molière, Diderot polemiza com o final do Canto III de *A Arte Poética*, de Boileau (1636-1711), onde se critica duramente o aspecto farsesco do cômico em Molière. (N. T.)

acontecimentos, elaborará seu plano com bastante facilidade; mas terá dificuldades com as cenas. Se versado nos melhores autores de sua língua e das línguas antigas, ficará ainda menos satisfeito com seu trabalho, não podendo se impedir de comparar o que faz com as obras-primas que lhe estão presentes. Trata-se de uma narrativa? *A Ândria* vem-lhe à lembrança. De uma cena de paixão? Por uma delas, *O Eunuco* oferecerá dez, fazendo-o cair em desespero.

De resto, um e outro são produtos do gênio, mas não do mesmo gênio. É o plano que sustenta uma peça complicada; é a arte do discurso que nos faz ouvir e ler uma peça simples.

Assinalarei, entretanto, que existem geralmente mais peças bem dialogadas do que peças bem encadeadas. O gênio que dispõe os incidentes é aparentemente mais raro do que aquele que acha os verdadeiros discursos. Quantas belas cenas em Molière! contam-se nos dedos seus desenlaces felizes.

Os planos são elaborados segundo a imaginação; os discursos, segundo a natureza.

Uma infinidade de planos pode ser elaborada a partir de um mesmo argumento e conforme os mesmos caracteres. Mas dados os caracteres, a maneira de fazer falar é uma só. Vossos personagens terão esta ou aquela coisa a dizer, segundo as situações em que foram colocados: porém, sendo os mesmos homens em todas estas situações, eles jamais se contradirão.

Seríamos levados a crer que um drama deveria ser trabalho para dois homens de gênio: um deles o comporia, o outro faria o diálogo. Mas quem será capaz de dialogar segundo o plano de outrem? O gênio do diálogo não é universal. Cada homem se perscruta e sente do que é capaz: sem que o perceba, elaborando o plano, procura as situações das quais espera sair-se bem. Modificadas tais situações, ele terá a impressão de que seu gênio o abandona. Para um, convêm situações engraçadas, para outro, cenas morais e graves; para um terceiro, ocasiões para a eloqüência e o patético. Dai a Corneille um plano de Racine, a Racine um de Corneille e vereis como se sairão.

Dotado de um caráter sensível e reto, confesso, meu amigo, que jamais me assustei com um trecho donde esperava sair recorrendo à razão e à honestidade. São armas que logo meus

pais me ensinaram a manejar; empreguei-as freqüentemente contra os outros e contra mim!

Sabeis que de longa data estou habituado à arte do solilóquio. Voltando para casa triste e pesaroso depois de uma reunião social, retiro-me para minha biblioteca e lá me examino e me pergunto: Que tens?... estás de mau humor?... Sim... Estás te sentindo mal?... Não... Acosso-me e arranco de mim a verdade. Tenho a impressão, assim, de que possuo uma alma alegre, tranqüila, honesta e serena, que interroga outra, envergonhada por alguma tolice que teme confessar. Entretanto, a confissão se dá. Se é uma tolice que cometi, o que ocorre com bastante freqüência, absolvo-me. Caso se trate de alguma bobagem que alguém disse, como acontece comigo ao encontrar pessoas dispostas a abusar da facilidade do meu caráter, perdôo-a. A tristeza se dissipa. Volto para a família, bom esposo, bom pai, bom amo, ao menos assim o imagino; e ninguém se ressente de um desgosto que se extravasaria sobre todos os que se aproximassem de mim.

Aconselho este exame secreto a todos os que quiserem escrever; certamente eles se tornarão pessoas mais honestas e melhores autores.

Caso tenha um plano a elaborar, procurarei, sem perceber, as situações que se ajustarão ao meu talento e ao meu caráter.

"Este plano será o melhor?"

Assim me parecerá, sem dúvida.

"Aos outros também?"

Isto é outro problema.

Escutar os homens e conversar amiúde consigo mesmo: eis aí os meios para se formar na arte do diálogo.

Ter uma bela imaginação; consultar a ordem e a conexão das coisas; não temer as cenas difíceis, nem o trabalho árduo; começar pelo centro do argumento; bem discernir o momento em que a ação deve principiar; saber o que convém deixar para trás; conhecer as situações que afligem: eis o talento que habilita a elaborar um plano.

Impor-se principalmente a lei de não lançar ao papel nenhuma idéia de detalhe, enquanto o plano não estiver terminado.

Como o plano é trabalhoso e exige longa meditação, o que ocorre com aqueles que se consagram ao teatro e têm uma certa facilidade para pintar caracteres? Eles têm uma visão geral do argumento, conhecem mais ou menos as situações; já projetaram os caracteres e ao se dizerem: "Esta mãe será coquete, este pai será duro, este amante, libertino, esta jovem, sensível e terna", são dominados pelo furor de fazer as cenas. Escrevem, escrevem, acham idéias finas, delicadas, até mesmo fortes; estão de posse de trechos encantadores e já prontos. Mas depois de muito trabalho, voltam ao plano — pois sempre se deve voltar a ele —, procuram um lugar para o trecho encantador, e jamais se decidindo a perder essa idéia delicada ou forte, farão o contrário do que deveriam — o plano para as cenas, e não as cenas para o plano. Daí um encadeamento e mesmo um diálogo forçados; muito trabalho e tempo perdidos, e um monte de cavaco espalhado pela oficina. Que desgosto, sobretudo tratando-se de uma obra em verso!

Conheci um jovem poeta não desprovido de gênio, que escreveu mais de três ou quatro mil versos de uma tragédia que não acabou e jamais acabará.

VIII. Do esboço

Assim, compondo em verso ou escrevendo em prosa, fazei primeiramente o plano; em seguida, pensareis nas cenas.

Mas como elaborar o plano? Na poética de Aristóteles, há uma bela idéia a respeito. Foi-me útil, pode sê-lo a outros. Ei-la:

Entre uma infinidade de homens que escreveram sobre arte poética, três são particularmente célebres: Aristóteles, Horácio e Boileau.[28] Aristóteles é o filósofo que caminha ordenadamente, estabelece princípios gerais, deixando as conseqüências por tirar e as aplicações por fazer. Horácio é o homem de gênio que parece afetar desordem e que fala como

(28) Diderot se refere à *Poética*, de Aristóteles (384-322 a. C.); à *Epistola ad Pisones*, de Horácio (65-8 a. C.), mais conhecida como *Ars Poetica*; e à *Arte Poética*, de Boileau. (N. T.)

poeta, para poetas. Boileau é o mestre que procura dar o preceito e o exemplo ao discípulo.

Aristóteles diz em alguma parte de sua poética:[29] Quer trabalhando um argumento conhecido, quer tentando um novo, começai por esboçar a fábula, pensando em seguida nos episódios ou circunstâncias que devem estendê-la. Trata-se de uma tragédia? Digamos que uma jovem princesa é conduzida ao altar para ser imolada, mas subitamente desaparece aos olhos dos espectadores, sendo transportada para um país onde se costuma sacrificar os estrangeiros à deusa lá adorada. Ela se torna sacerdotisa. Alguns anos mais tarde, o irmão desta princesa chega ao lugar. É capturado pelos habitantes e no momento de ser sacrificado pelas mãos da irmã, brada: "Não bastando que minha irmã tenha sido sacrificada, é preciso que eu também o seja!". Por estas palavras, é reconhecido e salvo.

Mas por que a princesa fora condenada a morrer no altar?

Por que os estrangeiros são imolados na terra bárbara onde o irmão a encontra?

Como foi capturado?

Ele vem por obediência a um oráculo. Por que este oráculo?

É reconhecido pela irmã. Mas o reconhecimento não poderia se dar de outra maneira?

(29) Os parágrafos que se seguem retomam a *Poética*, de Aristóteles: "Quanto aos argumentos, quer os que já tenham sido tratados, quer os que ele próprio invente, deve o poeta (dispô-los assim em termos gerais) e só depois introduzir os episódios e dar-lhes a conveniente extensão.

Que entendo por este "(dispô-los) assim (em termos gerais)", vou mostrá-lo com o exemplo da *Ifigênia*. Certa donzela, no momento de ser sacrificada, desaparece aos olhos dos sacrificadores e, transportada a terra estranha, onde era lei que os forasteiros fossem imolados aos deuses, aí foi investida do sacerdócio. Pelo tempo adiante, sucedeu que o irmão da sacerdotisa arribou àquela terra (que a ordem de vir a este lugar provenha da divindade, com que intenção a divindade o tenha feito, e para que fim ele tenha vindo, tudo isso cai fora do entrecho dramático). Chegado, é preso;mas, quando ia ser sacrificado, foi reconhecido (ou à maneira de Eurípedes, ou à maneira de Poliido, dizendo Orestes, como é plausível que o dissesse, que não só a irmã tivera de ser imolada, mas também ele o tinha de ser) e assim ficou salvo" (*Poética*, XVII, Porto Alegre, Globo, 1966, trad. de Eudoro de Sousa, pp. 87-88). (N. T.)

Todas essas coisas não fazem parte do argumento. Elas devem preencher a fábula.

O argumento a todos pertence, mas o poeta disporá do resto segundo sua fantasia; e alcançará mais êxito aquele que cumprir a tarefa do modo mais simples e necessário.

A idéia de Aristóteles é adequada a todos os gêneros dramáticos. Eis como dela fiz uso.

Um pai tem dois filhos, um filho e uma filha.[30] A filha ama secretamente um jovem que vive em sua casa. O filho tem uma paixão obstinada por uma desconhecida que viu nos arredores. Tentou corrompê-la, mas inutilmente. Disfarçou-se e estabeleceu-se ao seu lado, sob nome e vestes de empréstimo. Faz-se passar por um homem do povo, exercendo algum ofício como artesão. Supostamente trabalhando de dia, vê aquela que ama apenas à noite. Mas o pai, atento ao que se passa em casa, fica sabendo que o filho se ausenta todas as noites. Esta conduta, que anuncia o desregramento, inquieta-o: ele espera o filho.

É então que a peça tem início.

Que se passa em seguida? Ocorre que essa moça convém ao filho; e que, descobrindo ao mesmo tempo que a filha ama o jovem a quem a destinava, o pai lhe concede a sua mão, concluindo, assim, dois casamentos contra a vontade do cunhado, que tinha outros planos.

Mas por que a filha mantém seu amor em segredo?

Por que o jovem que ama vive em sua casa? Que faz aí? Quem é?

Quem é a desconhecida por quem está enamorado o filho? Como se precipitou no estado de pobreza em que vive?

Donde é ela? Nascida na província, o que a trouxe a Paris e o que a retém aqui?

Quem é o cunhado?

Donde provém sua autoridade na casa do pai?

Por que se opõe a casamentos que convêm ao pai?

Mas já que a cena não pode se passar em dois lugares, como a jovem entrará na casa do pai?

(30) Segue-se a exposição do argumento de *O Pai de Família*. (N. T.)

Como o pai descobre a paixão entre a filha e o jovem que vive em sua casa?

Que razão tem ele para dissimular seus desígnios?

Como a jovem desconhecida passa a ser-lhe conveniente?

Quais são os obstáculos criados pelo cunhado contra seus projetos?

Como se realiza o duplo casamento, apesar dos obstáculos?

Quanta coisa permanece indeterminada, depois que o poeta fez o esboço! Mas eis o argumento e o fundo. É daí que ele deve tirar a divisão dos atos, o número de personagens, seus caracteres e o assunto das cenas.

Vejo que este esboço me convém, porque o pai, cujo caráter me proponho mostrar, será muito infeliz. Recusará o casamento que convém ao filho; a seus olhos, a filha rejeitará o matrimônio que ele deseja; e a suspeita de uma delicadeza recíproca impedirá um e outro de se confessarem seus sentimentos.

O número de meus personagens estará decidido.

Já não me acho incerto acerca de seus caracteres.

O pai terá o caráter próprio de seu estado. Será bom, vigilante, firme e terno. Para que a alma dele se revele, basta colocá-lo na mais difícil circunstância de sua vida.

É preciso que o filho seja violento. Mais desatinada uma paixão, menos livre ela deve ser.

Sua amada jamais será amável o bastante. Fiz dela uma criança inocente, honesta e sensível.

O cunhado, que é meu maquinista,[31] homem de espírito estreito e cheio de preconceitos, será duro, fraco, malvado, importuno, astucioso, aborrecido, a discórdia da casa, o flagelo do pai e dos filhos e a aversão de todo mundo.

Quem é Germeuil? é o filho de um amigo do Pai de família, cujos negócios se desregraram, deixando desvalida esta criança. O Pai de família recebeu-o em casa depois da morte do amigo, educando-o como filho.

(31) Na edição de Jean-Pol Caput, lê-se: "*Maquinista*: aquele que faz progredir a ação (sentido figurado)". Ver *Discours sur la Poésie Dramatique*, Paris, Larousse, "Nouveaux Classiques Larousse". (N. T.)

Convencida de que o pai jamais lhe dará este homem por esposo, Cecília o conservará a grande distância de si, tratando-o às vezes com dureza; Germeuil se encerrará nos limites do respeito, contido pelo procedimento de Cecília e pelo temor de faltar ao dever para com o Pai de família, seu benfeitor. Porém, as aparências não serão bem guardadas por ambos e a paixão transparecerá, ora nos discursos, ora nas ações, mas sempre de modo incerto e ligeiro.

Germeuil terá, pois, um caráter firme, tranqüilo e um pouco fechado.

E Cecília será um misto de altivez, vivacidade, reserva e sensibilidade.

O tipo de dissimulação que contém os amantes enganará também o Pai de família. Desviado de seus propósitos por esta falsa antipatia, não ousará propor à filha, como esposo, um homem que não mostra a menor inclinação por ela e parece lhe causar repulsa.

O pai dirá: não bastasse atormentar meu filho, negando-lhe a mulher que ama, ainda perseguiria minha filha, propondo-lhe como esposo um homem que não ama?

A filha dirá: não bastassem os desgostos de meu pai e meu tio com a paixão de meu irmão, eu ainda os aumentaria, confessando algo revoltante para todos?

Desta maneira, a intriga da filha e de Germeuil será surda e não prejudicará a do filho e sua amada, servindo apenas para aumentar o rancor do tio e o desgosto do pai.

Obterei mais êxito do que espero, se tiver conseguido que estes dois personagens se interessem de tal maneira pela paixão do filho que não possam se ocupar da sua. As inclinações de ambos já não dividirão o interesse, somente tornando mais picantes as cenas entre um e outro.

Optei por fazer do pai a personagem principal. O esboço permaneceria o mesmo, mas todos os episódios mudariam, se escolhesse como herói o filho, o amigo ou o tio.

IX. Dos incidentes

Se possuir imaginação e deixar repousar o esboço, o poeta o fecundará, dele verá brotar uma porção de incidentes, e escolhê-los será então sua única dificuldade.

Se o argumento for sério, que ele se mostre severo neste ponto. Ninguém toleraria, hoje, que o pai enxotasse o pedante com um guizo de burro, ou que o marido se escondesse embaixo da mesa para certificar-se, pessoalmente, dos discursos dirigidos à mulher.[32] Tais procedimentos são próprios da farsa.

Se uma jovem princesa for conduzida ao altar para ser imolada, não se pode pretender que um acontecimento de tal importância seja causado apenas pelo erro de um mensageiro, que toma um caminho, enquanto a princesa e a mãe seguem um outro.[33]

"A fatalidade, que escarnece de nós, não vincula as mais importantes revoluções às mais insignificantes causas?"

É verdade. Mas o poeta não deve imitá-la nesse ponto; fará uso do incidente, se for dado pela história, mas não o inventará. Julgarei seus meios mais severamente do que a conduta dos deuses.

Que ele seja escrupuloso na escolha dos incidentes e sóbrio em seu uso; que lhes dê proporções conformes à importância do argumento e estabeleça entre eles ligações quase necessárias.

"Quanto mais obscuros e frágeis os meios pelos quais os deuses cumprem sua vontade sobre os homens, maior o terror que sentirei pela sorte deles."

Admito-o. Mas é preciso que eu não ponha em dúvida que tal foi a vontade, não do poeta, mas dos deuses.

A tragédia reclama importância quanto aos meios; a comédia, finura.

Um amante ciumento duvida dos sentimentos do amigo? Terêncio deixará em cena um Davo,[34] que ouvirá os discursos deste e os relatará ao amo. Nossos franceses pretenderão que seu poeta saiba mais a respeito.

Um velho tolamente frívolo trocará o nome burguês de Arnolfo pelo de Senhor de la Souche;[35] este engenhoso expediente fundará toda a intriga, conduzindo-a ao desenlace de

(32) Alusão a duas peças de Molière: *O Despeito Amoroso* e *O Tartufo*. (N. T.)
(33) Alusão a *Ifigênia*, de Racine. (N. T.)
(34) Criado astuto e intrigante, personagem próprio da comédia latina.
(35) Alusão a *Escola de Mulheres*, de Molière. (N. T.)

modo simples e inesperado. Então eles bradarão: Que maravilha! e com razão. Mas se, sem nenhuma verossimilhança, e cinco ou seis vezes em seguida, este Arnolfo lhes aparecer como confidente do rival e trouxa da pupila, indo de Horácio a Agnes e voltando de Agnes para Horácio, eles dirão: Isto não é um drama, mas um conto. E se não possuirdes todo o espírito, a graça e o gênio de Molière, sereis acusado de falta de invenção e repetirão: É um conto de ninar.

Com poucos, incidentes, tereis poucos personagens. Suprimi os personagens supérfluos e ligai com fios imperceptíveis todos os vossos incidentes.

Sobretudo, não puxeis fios desnecessários: desviareis minha atenção, se me ocupardes com algum falso obstáculo.

É este, se não me engano, o efeito do discurso de Frosina em *O Avaro*.[36] Ela se empenha em desviar o Avaro do propósito de esposar Mariana, mediante uma viscondessa da Baixa-Bretanha, de quem espera maravilhas, e o espectador também. Entretanto, a peça termina, sem que Frosina nem sua tão esperada bretã voltem a ser vistas.

X. Do plano da tragédia e do plano da comédia

Um plano imune a qualquer objeção, que obra seria! Existiria algum? Quanto mais complicado ele for, menos verdadeiro será. Mas entre o plano de uma tragédia e o plano de uma comédia, tem-se perguntado, qual o mais difícil?

Há três ordens de coisas. A história, onde o fato é dado; a tragédia, onde o poeta acrescenta à história aquilo que imagina aumentar-lhe o interesse; e a comédia, onde o poeta inventa tudo.

Donde se pode concluir que o poeta cômico é o poeta por excelência. É ele quem faz tudo. É, na sua esfera, o que o Ser todo-poderoso é na natureza. É ele quem cria, quem tira do nada: com a diferença de que na natureza vemos apenas um encadeamento de efeitos cujas causas nos são desconhecidas, ao passo que o andamento do drama jamais é obscuro; além

(36) *O Avaro*, Ato IV, Cena 1. (N. T.)

disso, se, para nos instigar, o poeta oculta alguns móbeis que emprega, ele sempre nos permite perceber o bastante para nos sentirmos satisfeitos.

"Mas sendo a comédia uma imitação da natureza em todas as suas partes, não tem o poeta um modelo a se conformar, mesmo quando elabora o plano?"

Sem dúvida.

"Qual é, pois, esse modelo?"

Antes de responder, farei uma pergunta: o que é um plano?

"Um plano é uma história maravilhosa, distribuída segundo as regras do gênero dramático; história que, em parte, é de invenção do poeta trágico e de inteira invenção do poeta cômico."

Muito bem. Qual é, pois, o fundamento da arte dramática?

"A arte histórica."

Nada mais certo. A poesia foi comparada, e bem comparada, à pintura: porém, mais útil e fecunda em verdades seria a comparação da poesia à história. Conceberíamos assim noções exatas acerca do verdadeiro, do verossímil e do possível, e teríamos uma idéia clara e precisa do maravilhoso, termo comum a todo gênero de poesia, e que poucos poetas são capazes de bem definir.

Nem todos os acontecimentos históricos são próprios para tragédias, assim como nem todos os acontecimentos domésticos fornecem argumentos para comédias. Os antigos encerravam o gênero trágico nas famílias de Alcméon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e Hércules.[37]

Horácio não admite em cena um personagem arrancando uma criança viva das entranhas de uma Lâmia.[38] Se algo de semelhante lhe for mostrado, não o acreditará possível e nem suportará sua visão. Mas qual o termo em que o absurdo dos

(37) Nova retomada da *Poética*: "... outrora se serviam os poetas de qualquer mito; agora, as melhores tragédias versam sobre poucas famílias, como sejam as de Alcméon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tietes, Télefo e quaisquer outros que obraram ou padeceram tremendas coisas" (*Op. cit.*, XIII, p. 82). (N. T.)

(38) "Não se distanciem da realidade as ficções que visam ao prazer; não pretenda a fábula que se creia tudo quanto ela invente, nem extraia vivo do estômago da Lâmia um menino que ela tinha almoçado." (*Arte Poética*, *op. cit.*, p. 65) (N. T.)

acontecimentos cessa e a verossimilhança começa? Como sentirá o poeta aquilo a que pode se atrever?

Ocorre às vezes que a ordem natural das coisas encadeie incidentes extraordinários. Esta mesma ordem distingue o maravilhoso e o miraculoso. Os casos raros são maravilhosos, os casos naturalmente impossíveis são miraculosos: a arte dramática rejeita os milagres.

Se a natureza jamais combinasse os acontecimentos de modo extraordinário, seria incrível tudo o que o poeta imaginasse para além da simples e fria uniformidade das coisas comuns. Mas não é o que ocorre. O que, pois, faz o poeta? Ele se apossa dessas combinações extraordinárias ou imagina combinações semelhantes. Mas enquanto os vínculos entre os acontecimentos muitas vezes nos escapam na natureza e, como não conhecemos o conjunto das coisas, vemos apenas uma fatal concomitância nos fatos, o poeta deseja que em toda a textura de sua obra reine uma ligação aparente e sensível. De sorte que ele é menos verdadeiro e mais verossímil do que o historiador.[39]

"Mas uma vez que apenas o coexistência dos acontecimentos basta para fundar o maravilhoso da história, por que o poeta não se contentaria com isso?"

Por vezes, também ele se contenta, principalmente o poeta trágico. Mas a suposição de incidentes simultâneos não é igualmente permitida ao poeta cômico.

"E por que razão?"

É que a porção conhecida, que o poeta trágico empresta à história, faz adotar como histórico o que é de imaginação. As

(39) "Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois bem poderiam ser postas em versos as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa),— diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por 'referir-se ao universal' entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu." (*Poética*, IX, p. 78) (N. T.)

coisas que inventa ganham verossimilhança mediante as que lhe são dadas. Mas nada é dado ao poeta cômico: ele tem, portanto, menos liberdade de apoiar-se na simultaneidade dos acontecimentos. Aliás, a fatalidade ou a vontade dos deuses — que tanto aterroriza os homens cujo destino se encontra abandonado a seres superiores e aos quais não podem se subtrair, sendo seguidos e atingidos por suas mãos no momento em que se acham na maior segurança — é mais necessária à tragédia. Se há algo comovente, é o espetáculo de um homem culpado e desditoso, malgrado seu.

É preciso que na comédia os homens representem o papel que desempenham os deuses na tragédia. A fatalidade e a maldade, eis, num e noutro gênero, as bases do interesse dramático.

"O que é então o verniz romanesco censurado em algumas das nossas peças?"

Uma obra será romanesca, se o maravilhoso nascer da simultaneidade dos acontecimentos; se nela os deuses e os homens forem bons ou maus em demasia; se as coisas e os caracteres diferirem demais do que nos é mostrado pela experiência e pela história; e principalmente se o encadeamento dos acontecimentos for extraordinário e complicado demais.[40]

Donde se pode concluir que o romance que não se prestar a um bom drama nem por isso será ruim; mas que não há bom drama do qual não se possa fazer um excelente romance. É pelas regras que diferem estes dois gêneros de poesia.

A ilusão é a finalidade comum de ambos: mas de que depende a ilusão? Das circunstâncias. São as circunstâncias que a tornam mais ou menos difícil de ser produzida.

Ser-me-á permitido falar por um momento a língua dos geômetras? Sabe-se o que eles chamam uma equação. A ilusão está de um lado só. É uma quantidade constante, que é

(40) Quanto ao gênero romanesco propriamente dito, esta definição se aplica, de maneira geral, ao romance anterior à forma epistolar e sentimental do século XVIII, cujo grande modelo, segundo Diderot, é Richardson. "Até hoje, entendeu-se por romance um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o gosto e os costumes. Muito desejaria que se encontrasse um outro nome para as obras de Richardson, que elevam o espírito, tocam a alma, que respiram por toda parte o amor do bem, e que também são chamadas romances." (*Éloge de Richardson, in Oeuvres*, p. 29) (N. T.)

igual a uma soma de termos, uns positivos, outros negativos, cujo número e combinação podem variar ao infinito, mas cujo valor total é sempre o mesmo. Os termos positivos representam as circunstâncias comuns, e os negativos as circunstâncias extraordinárias. É necessário que elas se compensem umas pelas outras.

A ilusão não é voluntária. Alguém que dissesse: Quero me iludir, se pareceria com alguém que dissesse: Tenho uma experiência das coisas da vida, à qual não darei a mínima atenção.

Quando afirmo que a ilusão é constante, refiro-me ao que se passa com um homem que julga diferentes produções, e não com diferentes homens. Talvez não haja sobre a superfície da terra dois indivíduos que tenham a mesma medida da certeza e, entretanto, o poeta está condenado a iludir a todos igualmente! O poeta ludibria a razão do homem instruído, como a governanta ludibria a fraqueza de espírito da criança. Um bom poema é uma peça digna de ser pregada em homens sensatos.

O romancista possui o tempo e o espaço que faltam ao poeta dramático: a justo título, pois, estimarei menos um romance do que uma peça de teatro. Aliás, não existe dificuldade que o primeiro não possa contornar. Ele dirá: "O doce vapor do sono não ocorre tão docemente aos olhos pesados e aos membros cansados de um homem abatido quanto se insinuavam as palavras aduladoras da deusa, a fim de encantar o coração de Mentor; mas ela sentia sempre um não sei quê repelindo todos os seus esforços e escarnecendo de seus encantos. Assemelhando-se a um rochedo escarpado que esconde a cabeça nas nuvens, não fazendo caso da fúria dos ventos, Mentor, imóvel nos seus sábios propósitos, se deixava acossar (por Calipso). Por vezes, ele a deixava até esperar que se enredaria nas suas questões (e que a verdade seria arrancada do fundo de seu coração). Mas no instante em que ela acreditava satisfazer sua curiosidade, as esperanças se lhe dissipavam. (Tudo) o que imaginava possuir se lhe escapava de repente; e uma resposta curta (de Mentor) mergulhava-a de novo em incertezas".[41] E eis o romancista desobrigado. Mas se surgisse

(41) Citação do *Telêmaco*, de Fénélon (1651-1715). (N. T.)

uma dificuldade na composição desta conversa, o poeta dramático precisaria virar o plano pelo avesso ou tratar de ultrapassá-la. Que diferença entre pintar um efeito e produzi-lo!

Os antigos possuíram tragédias onde tudo era de invenção do poeta. A história não oferecia nem mesmo os nomes dos personagens. E que importância tem isto, contanto que o poeta não exceda a verdadeira medida do maravilhoso?

Poucas pessoas conhecem o que há de histórico num drama; entretanto, se o poema for bem feito, interessará todo mundo, mais talvez o espectador ignorante do que o instruído. Tudo é de uma igual verdade para aquele, enquanto os episódios são apenas verossímeis para este. As mentiras se misturam às verdades com tanta arte, que ele não sente nenhuma repugnância em acolhê-las.

A tragédia doméstica apresentaria a dificuldade dos dois gêneros: o efeito da tragédia heróica a produzir e todo o plano a inventar, como na comédia.

Por vezes me perguntei se a tragédia doméstica poderia ser escrita em verso e, sem saber muito bem por que, respondi pela negativa. Entretanto, a comédia comum é escrita em verso, a tragédia heróica é escrita em verso. O que não se poderia escrever em verso! Exigiria tal gênero um estilo particular de que não tenho noção? ou a verdade do argumento e a violência do interesse rejeitariam uma linguagem simetrizada? A condição dos personagens seria por demais vizinha da nossa para admitir uma harmonia regular?

Resumamos. Se a *História de Carlos XII*[42] fosse posta em verso, nem por isso deixaria de ser história. Se a *Henríada*[43] fosse colocada em prosa, nem por isso deixaria de ser um poema. Mas o historiador escreveu, pura e simplesmente, aquilo que se passou, o que faz os caracteres nem sempre se mostrarem como poderiam,[44] não comovendo nem interessando tanto quanto é possível comover ou interessar. O poeta escreveria tudo o que, segundo seu parecer, afligisse ao máximo. Imaginaria acontecimentos. Inventaria discursos. Complicaria a história. A questão importante para ele estaria em ser

(42) Obra de Voltaire, cuja primeira edição é de 1731. (N. T.)
(43) Poema épico de Voltaire, de 1723. (N. T.)
(44) Ver nota 39. (N. T.)

maravilhoso, sem deixar de ser verossímil, o que alcançaria se conformando à ordem da natureza quando esta se compraz em combinar incidentes extraordinários e resgatar os incidentes extraordinários mediante circunstâncias comuns.

Eis a função do poeta. Que diferença entre o versificador e ele! Não acrediteis, porém, que desprezo o primeiro: seu talento é raro. Mas se fizerdes do versificador um Apolo, para mim o poeta será um Hércules. Ora, imaginai uma lira nas mãos de Hércules e não tereis um Apolo. Apoiai Apolo numa clava, lançai sobre seus ombros a pele do leão de Neméia, e não tereis um Hércules.[45]

Donde se pode ver que tanto uma tragédia em prosa quanto uma tragédia em verso são poemas, que o mesmo se pode dizer da comédia e do romance, mas que a finalidade da poesia é mais geral que a da história. Lê-se, na história, o que um homem do caráter de Henrique IV fez e sofreu. Mas quantas circunstâncias possíveis, que a história não proporciona, e que a poesia imagina, em que agiria e sofreria de modo mais maravilhoso, embora conforme ao seu caráter![46]

A imaginação, eis a qualidade sem a qual não se pode ser nem poeta, nem filósofo, nem homem de espírito, nem ser racional, nem homem.

"O que é, pois, a imaginação?", direis.

Oh, meu amigo, que cilada armais àquele que se propôs entreter-vos sobre arte dramática. Se me puser a filosofar, adeus ao meu objeto!

A imaginação é a faculdade de recordar imagens. Um homem completamente privado desta faculdade seria um estúpido, cujas funções intelectuais se reduziriam a produzir os sons que aprendera a combinar na infância, aplicando-os maquinalmente às circunstâncias da vida.

É a triste condição do povo e, por vezes, do filósofo. Quando este é arrastado pela rapidez da conversa, que não lhe deixa tempo para descer das palavras às imagens, que outra coisa faz ele senão recordar sons, produzindo-os combinados

(45) Neméia, na antiga Grécia, cidade ligada à lenda de Hércules, que a livrou de um terrível leão. (N. T.)
(46) Ver nota 39. (N. T.)

numa certa ordem? Oh, como o homem que mais pensa ainda é autômato!

Mas em que momento ele deixa de exercer a memória, começando a aplicar a imaginação? É quando, de questão em questão, é obrigado a imaginar, ou seja, a passar de sons abstratos e gerais a sons menos abstratos e gerais, até chegar a alguma representação sensível, último termo e repouso de sua razão. Que se torna então? Pintor ou poeta.

Perguntai-lhe, por exemplo: o que é a justiça? e ficareis convencido de que ele só se compreenderá a si mesmo ao imaginar — o conhecimento se dirigindo de sua alma para os objetos pelo mesmo caminho que percorreu para aí chegar — dois homens que a fome conduz a uma árvore carregada de frutos; um deles, trepado na árvore, colhendo, e o outro se apossando, pela violência, do fruto colhido pelo primeiro. Então ele vos fará observar os movimentos que neles se manifestam; de um lado, os sinais do ressentimento, do outro, os sinais do temor; aquele, julgando-se ofendido, e este, assumindo por si mesmo o odioso título de agressor.

Se fizermos a mesma pergunta a um outro, sua resposta final dará num outro quadro. Cada cabeça, talvez um quadro diferente: mas todos representarão dois homens sentindo, num mesmo momento, impressões contrárias, exibindo movimentos opostos ou deixando escapar gritos inarticulados e selvagens que, representados com o tempo na língua do homem policiado, eternamente significam e significarão: justiça, injustiça.

É pelo contato — que na natureza animada se diversifica numa infinidade de maneiras e graus, e no homem se chama ver, ouvir, cheirar, saborear e sentir — que ele recebe impressões que se conservam em seus órgãos, que distingue em seguida por palavras, e recorda enfim por essas mesmas palavras ou por imagens.

Recordar uma seqüência necessária de imagens como elas se sucedem na natureza é raciocinar segundo os fatos. Recordar uma seqüência de imagens como se sucederiam necessariamente na natureza, este ou aquele fenômeno sendo dado, é raciocinar segundo uma hipótese, ou inventar: é ser filósofo ou poeta, segundo a finalidade proposta.

Tanto o poeta que inventa quanto o filósofo que raciocina são igualmente, e no mesmo sentido, conseqüentes ou inconseqüentes: pois ser conseqüente ou ter a experiência do encadeamento necessário dos fenômenos é uma só e mesma coisa.

Eis o que basta, me parece, para mostrar a analogia entre a verdade e a ficção, caracterizar o poeta e o filósofo e salientar o mérito do poeta, principalmente épico ou dramático. Ele recebeu da natureza, num grau superior, a qualidade que distingue o homem de gênio do homem comum, e este do estúpido: a imaginação, sem a qual o discurso se reduz ao hábito mecânico de aplicar sons combinados.

Mas o poeta não pode se entregar ao arrebatamento de sua imaginação: certos limites lhe estão prescritos. Ele tem seu modelo de conduta nos casos raros da ordem geral das coisas. Eis a regra.

Mais raros e singulares estes casos, mais precisará de arte, tempo, espaço e circunstâncias comuns para compensar o maravilhoso e fundar a ilusão.

Se o fato histórico não for maravilhoso o bastante, ele o fortalecerá com incidentes extraordinários; se o for demais, deverá atenuá-lo mediante incidentes comuns.

Ó poeta cômico, não basta dizer em vosso esboço: quero que este jovem tenha uma frágil ligação com aquela cortesã; que a abandone e se case; que não deixe de apreciar sua mulher; que esta mulher seja amável, e o esposo espere viver bem com ela; quero ainda que durma ao seu lado durante dois meses, sem dela se aproximar e, entretanto, que ela fique grávida. Quero uma sogra louca pela sua nora, preciso de uma cortesã que possua sentimentos; não posso me abster de um estupro e desejo que seja cometido na rua, por um jovem embriagado.[47] Muito bem, coragem: acumulai, acumulai circunstâncias extravagantes sobre circunstâncias extravagantes, eu o admito. Vossa fábula será maravilhosa, sem contestação. Mas não vos esqueçais de que tereis de resgatar todo este maravilhoso por uma porção de incidentes comuns, que o redimam e me iludam.

(47) Diderot faz aqui um resumo da *Hécira*, de Terêncio. (N. T.)

Assim, a arte poética daria um bom avanço, se o tratado da certeza histórica fosse escrito. Os mesmos princípios seriam aplicados ao conto, ao romance, à ópera, à farsa e a todos os tipos de poema, sem excetuar a fábula.

Se um povo estivesse convencido, como ponto fundamental de sua crença, de que outrora os animais falavam, a fábula teria, para este povo, um grau de verossimilhança que não pode ter entre nós.

Quando o poeta tiver elaborado o plano, dando ao esboço a extensão conveniente, e quando o drama estiver distribuído por atos e cenas, que ele inicie o trabalho, começando pela primeira cena e terminando pela última. Estará enganado, se achar que pode se abandonar impunemente ao capricho, saltar de uma passagem para outra, deixando-se levar para onde o chamar seu gênio. Se pretender que a obra seja una, ignorará a dificuldade que estará se reservando. Quantas idéias deslocadas, que arrancará de um trecho para inserir num outro! Por mais bem determinado o objeto da cena, ele o perderá de vista.

As cenas influem umas sobre as outras, não o percebendo ele. Aqui, será difuso, ali, breve demais; ora frio, ora apaixonado em demasia. Esta desordem na maneira de trabalhar se alastrará pela composição inteira e, por mais cuidados que tenha, suas marcas jamais desaparecerão.

Antes de passar de uma cena à seguinte, devem-se esgotar aquelas que precedem.

"Eis um modo de trabalhar bastante severo."

É verdade.

"Que coisa fará o poeta se, no começo do poema, é o fim que o inspira?"

Vá descansar.

"Mas, imbuído deste trecho, ele o executaria com gênio."

Se tiver gênio, que nada tema. As idéias que receia perder retornarão; e retornarão fortalecidas por um cortejo de outras, que resultarão daquilo que já foi feito e darão à cena mais calor, mais cor e mais conexão com o todo. Tudo o que puder dizer, ele dirá. Acreditais que assim será, se caminhar por saltos e pulos?

Não achei que deveria trabalhar assim, convencido de que o meu método era o mais seguro e o mais fácil.

O Pai de Família tem cinqüenta e três cenas: a primeira foi a primeira a ser escrita, a última foi escrita por último e, não fosse um encadeamento de circunstâncias que me tornaram a vida penosa e o trabalho desencorajador,[48] esta ocupação não teria sido mais que um divertimento de algumas semanas. Mas como se metamorfosear em diferentes caracteres, quando o desgosto nos retém a nós mesmos? Como esquecer de si, quando a contrariedade nos chama de volta à nossa existência? Como inflamar e iluminar os outros, quando a luz do entusiasmo se extinguiu e a flama do gênio já não brilha sobre a fronte?

Que esforço não se fez para me sufocar no nascedouro? Após a perseguição de *O Filho Natural*, achais, ó meu amigo, que tivesse alguma tentação de me aplicar a *O Pai de Família*? Ei-lo, entretanto. Vós exigistes que eu terminasse esta obra e não pude recusar-vos tal satisfação. Em compensação, permiti-me uma palavra sobre este *Filho Natural* tão maldosamente perseguido.[49]

Carlos Goldoni escreveu em italiano uma comédia, ou antes uma farsa em três atos, intitulada *O Amigo Sincero*. É um amálgama dos caracteres de *O Verdadeiro Amigo* e de *O Avaro* de Molière. A caixinha e o furto lá estão, e a metade das cenas se passa na casa de um pai avaro.

Deixei de lado toda essa porção da intriga, pois em *O Filho Natural* não há nem avaro, nem pai, nem furto nem caixinha.

Achei que alguma coisa de passável poderia ser feita com a outra porção, e dela me apossei como de um bem que me pertencesse. Goldoni não fora mais escrupuloso; apossara-se de *O Avaro*, sem que ninguém o censurasse por isso; e entre

(48) Referência à reabertura da campanha contra a *Enciclopédia*, em 1758. Os pretextos para tanto são a publicação do artigo "Genebra", de D'Alembert (que provoca grande escândalo na cidade calvinista e dá ocasião à célebre resposta de Rousseau), e do livro *Do Espírito*, de Helvetius (1715-1771), colaborador da *Enciclopédia*. O partido dos devotos obtém, assim, a suspensão e a interdição do empreendimento que tem Diderot à frente. A isto se segue a desistência de D'Alembert, a retirada da colaboração de Voltaire, a ruptura entre Rousseau e Diderot e o sucesso da comédia *Os Filósofos*, de Palissot, que zombava de Diderot sob o nome de Dortidius.

(49) O que se segue é uma resposta às acusações de plágio de Fréron. (N. T.)

nós não se pensou em acusar de plágio Molière ou Corneille, por terem tacitamente emprestado a idéia de alguma peça de um autor italiano ou do teatro espanhol.

De qualquer maneira, desta porção de uma farsa em três atos fiz a comédia de *O Filho Natural* em cinco; e não sendo meu propósito dar a obra em espetáculo, acrescentei-lhe algumas idéias sobre poética, música, declamação e pantomima,[50] e do todo formei uma espécie de romance intitulado *O Filho Natural* ou *As Provações da Virtude*, com a história verdadeira da peça.

Sem a suposição de que a aventura de *O Filho Natural* fosse real, que seria da ilusão deste romance e de todas as observações esparsas nas conversações sobre a diferença existente entre um fato verdadeiro e um fato imaginado, personagens reais e personagens fictícios, discursos verídicos e discursos supostos; numa palavra, de toda a poética em que a verdade é continuamente posta em paralelo com a ficção? Mas comparemos um pouco mais rigorosamente *O Verdadeiro Amigo* do poeta italiano e *O Filho Natural*.

Quais são as principais partes de um drama? A intriga, os caracteres e os detalhes.

O nascimento ilegítimo de Dorval é a base de *O Filho Natural*. Sem tal circunstância, a fuga de seu pai para as ilhas ficará sem fundamento. Dorval não poderá ignorar que tem uma irmã e vive ao lado dela. Não virá a se apaixonar, já não será rival do amigo; é necessário que Dorval seja rico e que seu pai não tenha razão alguma para enriquecê-lo. Que significará seu temor em abrir-se com Constança? A cena de André já não terá cabimento. Já não existirá pai que retorne das ilhas, caia prisioneiro na travessia e esclareça a intriga. Já não haverá intriga nem peça.

Ora, há em *O Amigo Sincero* alguma dessas coisas, sem as quais *O Filho Natural* não pode subsistir? Nenhuma. Isto, quanto à intriga.

(50) Referência às *Conversações sobre o Filho Natural*, publicadas juntamente com a peça. As *Conversações* constituem um debate sobre *O Filho Natural* entre "Eu" e Dorval, protagonista e suposto autor da peça. O argumento desta teria sido rigorosamente retirado de acontecimentos reais, passados recentemente com a família do "autor". (N. T.)

Passemos aos caracteres. Há um amante violento como Clairville? Não. Há uma moça ingênua como Rosália? Não. Há uma mulher com a alma e a elevação de sentimentos de Constança? Não. Não há, pois, em *O Verdadeiro Amigo* nenhum dos meus caracteres? Nenhum, sem excetuar André. Passemos aos detalhes.

Devo ao poeta estrangeiro uma só idéia que possa ser citada? Nenhuma.

O que é sua peça? Uma farsa. É *O Filho Natural* uma farsa? Não o creio.

Posso, pois, avançar:

Que aquele que diz que o gênero em que escrevei *O Filho Natural* é o mesmo gênero em que Goldoni escreveu *O Amigo Sincero* diz uma mentira.

Que aquele que diz que os meus caracteres e os de Goldoni têm a menor semelhança diz uma mentira.

Que aquele que diz que nos detalhes há uma idéia importante, transportada de *O Verdadeiro Amigo* para *O Filho Natural*, diz uma mentira.

Que aquele que diz que o enredo de *O Filho Natural* não difere de *O Verdadeiro Amigo* diz uma mentira.

Este autor escreveu sessenta peças. Se alguém se sentir inclinado a este tipo de trabalho, convido-o a escolher entre as que restaram e compor uma obra capaz de nos agradar.

Quisera que houvesse uma dúzia de semelhantes furtos a me censurar; e não sei se *O Pai de Família* terá ganho em algo, por pertencer-me completamente.

De resto, já que se dignaram me dirigir as mesmas censuras que certas pessoas outrora faziam a Terêncio, remeterei meus censores aos prólogos deste poeta.[51] Leiam-nos, enquan-

(51) Terêncio procedia por fusão de peças gregas para a composição de suas obras e, por isso, foi muito criticado pelos contemporâneos, especialmente por Lúscio Lanuvino. Para responder aos críticos, Terêncio deu ao prólogo da comédia uma nova função em relação aos seus antecessores: à exposição do conteúdo e desenvolvimento da peça, acrescentou a exposição de sua defesa, dizendo, por exemplo, que o procedimento era usado por autores como Névio, Plauto e Ênio. Os críticos de Terêncio exigiam a tradução fiel dos modelos gregos, chamando de *contaminatio* seu processo de criação ("O verbo *contaminare*, relacionado com o verbo *tangere*, significava a princípio *pôr em contato*, donde *misturar*; da idéia de mistura, passou-se depois para a de *corrupção, poluição, estrago*." Ver Armando Tonioli, *Os Adelfos de Terêncio*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961, p. 47). (N. T.)

to me aplicarei, nas horas de repouso, a escrever alguma nova peça. Sendo retas e puras minhas intenções, me consolarei facilmente de sua maldade, se ainda conseguir enternecer as pessoas de bem.

A natureza me deu o gosto da simplicidade e procuro aperfeiçoá-lo mediante a leitura dos antigos. Eis o meu segredo. Quem ler Homero com um pouco de gênio, muito mais seguramente descobrirá a fonte em que eu bebo.

Ó meu amigo, como é bela a simplicidade. Como fizemos mal dela nos afastando!

Quereis ouvir o que a dor inspira ao pai que acaba de perder o filho? Escutai Príamo.

"Afastai-vos, meus amigos, deixai-me só; vossos consolos me importunam... Irei aos navios gregos; sim, irei. Verei esse homem terrível, suplicar-lhe-ei. Talvez minha idade o comova; ele respeitará minha velhice... Tem um pai idoso como eu... Ai de mim! este pai o pôs no mundo para vergonha e desastre desta cidade!... Que males não nos fez a todos? Mas a quem fez tantos quanto a mim? Quantos filhos não me arrebatou, e na flor da mocidade!... Todos me eram queridos... chorei-os a todos. Mas é sobretudo a perda deste último que me é cruel; carregarei esta dor até os infernos... Ah! por que não morreu ele entre meus braços? Nós nos fartaríamos de chorar sobre ele, eu e a mãe desgraçada que lhe deu a vida." [52]

Quereis saber quais as verdadeiras palavras de um pai suplicante aos pés do assassino do filho? Escutai o mesmo Príamo aos pés de Aquiles.

"Aquiles, recordai vosso pai; ele é da mesma idade que eu, e gememos ambos sob o peso dos anos... Ai! talvez ele esteja acossado por vizinhos inimigos, sem ter ao seu lado alguém capaz de afastar o perigo que o ameaça... Mas se ouviu dizer que estais vivo, seu coração se abre à esperança e à alegria, e ele passa os dias à espera do momento em que voltará a ver o filho... Que diferença entre sua sorte e a minha!... Eu possuía filhos e me sinto como quem os perdeu a todos... Dos cinqüenta que contava ao meu redor, quando chegaram os gregos, só me restava um que pudesse nos defender, e este

(52) Homero, *Ilíada*, XXII, versos 416-428. (N. T.)

acaba de perecer por vosso braço sob os muros desta cidade. Restituí-me seu corpo; aceitai meus presentes; respeitai os deuses; recordai vosso pai e tende piedade de mim... Vede a que estou reduzido... Já houve monarca mais humilhado? homem mais lastimável? Eis-me a vossos pés, e beijo vossa mão manchada do sangue de meu filho." [53]

Assim falou Príamo; e o filho de Peleu sentiu, à lembrança do pai, a piedade comover-se no fundo do seu coração. Levantou o ancião e, repelindo-o docemente, afastou-o de si.

O que encontramos aqui? Nenhum espírito, mas coisas de uma tão grande verdade, que qualquer um se julgaria capaz de encontrá-las, como Homero. Quanto a nós, que conhecemos um pouco a dificuldade e o mérito da simplicidade, leiamos estes trechos, leiamo-los bem; em seguida, tomemos nossos manuscritos e lancemo-los ao fogo. O gênio pode ser sentido, mas de modo algum imitado.

XI. Do interesse

Nas peças complicadas, o interesse decorre antes do plano que dos discursos; ao contrário, resulta antes dos discursos que do plano, nas peças simples. Mas a quem se deve referir o interesse? Aos personagens? Ou aos espectadores?

Os espectadores são apenas testemunhas ignoradas da coisa.

"São, pois, os personagens que se deve ter em vista?"

Acredito que sim. Que formem, sem o perceberem, o nó da intriga; que tudo lhes seja impenetrável, que avancem para o desenlace, sem o suspeitarem. Se viverem uma comoção, será forçoso que eu siga e experimente os mesmos movimentos.

Tão longe estou de pensar, com a maioria dos que escreveram sobre arte dramática, que se deva ocultar do espectador o desenlace, que não julgaria muito acima de minhas forças a tarefa de compor um drama em que o desenlace fosse anun-

(53) *Idem, ibidem*, versos 486-506.

ciado desde a primeira cena, e em que eu extraísse precisamente desta circunstância o mais violento interesse.

Tudo deve ser claro para o espectador. Confidente de cada personagem, informado do que ocorreu e do que ocorre, em cem por cento dos casos nada melhor do que dizer-lhe claramente aquilo que ocorrerá.

Ó fabricadores de regras gerais, como sois pouco versados em arte, como tendes pouco daquele gênio que produziu os modelos sobre os quais estabelecestes estas regras, gênio que é soberano para infringi-las quando bem entender!

Por mais paradoxos que se achem em minhas idéias, continuarei convicto de que, numa ou noutra ocasião, convém ocultar do espectador o incidente importante que ainda não aconteceu; na maior parte dos casos, entretanto, o interesse reclama o contrário.

Em segredo, o poeta me reserva um momento de surpresa; mediante a confidência, me deixaria à mercê de uma longa inquietação.

Lastimarei apenas de passagem alguém golpeado e abatido instantaneamente. Mas o que será de mim se o golpe se fizer esperar, se eu vir a tormenta se formando sobre a minha cabeça ou a de outrem, para aí permanecer muito tempo suspensa?

Lusignan ignora que está prestes a reencontrar seus filhos; o espectador também o ignora. Zaíra e Nerestan ignoram que são irmãos; o espectador também o ignora.[54] Mas por mais que este reconhecimento seja patético, estou certo de que, se o espectador estivesse prevenido, o efeito seria ainda muito maior. O que não me diria comigo mesmo, face à aproximação destes quatro personagens?[55] Com que atenção e sobressalto não ouviria cada palavra proferida por eles? Que tormento não me infligiria o poeta? As lágrimas me escapam apenas no instante do reconhecimento, mas teriam me escapado há muito mais tempo.

Que diferença quanto ao interesse entre esta situação, em que não estou a par do segredo, e a outra, em que nada ig-

(54) Referência a *Zaíra*, de Voltaire. (N. T.)

(55) O quarto personagem a que se refere Diderot é o sultão Orosmano. (N. T.)

noro, e vejo Orosmano, de punhal na mão, esperando Zaíra, e esta desgraçada caminhando para o golpe? Que agitações não teria sentido o espectador, caso o poeta fosse livre para retirar deste instante todo o efeito que podia produzir e caso nossa cena, que se opõe aos maiores efeitos,[56] lhe permitisse fazer ouvir nas trevas a voz de Zaíra, mostrando-a de muito longe?

Na *Ifigênia em Táurida*,[57] o espectador conhece o estado dos personagens: experimentai abolir tal circunstância e vereis se aumentastes ou diminuistes o interesse.

Se ignorar que Nero escuta a conversação de Britânico e Júnia,[58] já não terei nenhum sentimento de terror.

Ao se reconhecerem, Lusignan e os filhos se tornam menos interessantes? De maneira alguma. O que sustenta e fortalece o interesse? É aquilo que o sultão ignora e que o espectador conhece.

Que todos os personagens se ignorem, se assim o quiserem, mas que o espectador os conheça todos.

Quase me atreveria a assegurar que o argumento em que as reticências são necessárias é um argumento ingrato, e que o plano em que a elas se recorre é menos bom que um outro, em que se pode evitá-las. Das reticências nada resultará de muito enérgico: ficaremos submetidos a preparações sempre obscuras ou claras demais. O poema se converterá num amálgama de pequenas finuras, mediante as quais só se produzirão pequenas surpresas. Porém, é conhecido tudo o que concerne aos personagens? Vislumbro, neste caso, a fonte das mais violentas agitações. O poeta grego, que adiou até a última cena o reconhecimento de Orestes e Ifigênia, deu mostras de gênio. Orestes se apóia no altar, a irmã eleva sobre seu peito o punhal sagrado. Prestes a perecer, Orestes exclama: "Já não bastava que a irmã fosse imolada? Era preciso que o irmão também fosse?". Eis aí o momento, que o poeta me fez esperar durante cinco atos.

(56) Desde o século XVII o palco da *Comédie Française* abrigava banquetas a que tinham direito certas pessoas ilustres. O estorvo só desapareceu na primavera de 1759, com a reforma financiada pelo conde de Lauraguais, cujo nome é lembrado por Diderot no *Paradoxo*. (N. T.)

(57) Tragédia de Eurípedes (480-406 a. C.). (N. T.)

(58) Referência a *Britânico*, de Racine. (N. T.)

"Em qualquer drama, o nó da intriga é conhecido; ele se forma na presença do espectador. Freqüentemente, o próprio título da tragédia anuncia seu desenlace. É um fato dado pela história: a morte de César, o sacrifício de Ifigênia. Mas não ocorre o mesmo com a comédia."

Por que, então? O poeta não tem liberdade para me revelar sobre seu argumento aquilo que julgar oportuno? Quanto a mim, me felicitaria muito se, em *O Pai de Família* (que já não seria *O Pai de Família*, mas uma peça com outro título), tivesse podido concentrar sobre Sofia toda a perseguição do Comendador. O interesse não aumentaria, mediante o conhecimento de que esta jovem, de quem falava tão mal, que tão ardorosamente perseguia e queria encarcerar, era sua própria sobrinha? Com que impaciência não se esperaria o instante do reconhecimento que, em minha peça, produziu apenas uma surpresa passageira? Seria este o momento da confusão do homem duro que não apreciávamos e do triunfo da desditosa, por quem nosso interesse teria sido dos maiores.

Por que a chegada de Pânfilo, na *Hécira*, não passa de um incidente comum? É que o espectador ignora que sua mulher está grávida, que não está grávida dele e que ele volta precisamente no momento do parto da mulher.

Por que certos monólogos têm tão grande efeito? É que eles me informam dos propósitos secretos de um personagem, e esta confidência se apodera de mim nos momentos de temor ou de esperança.

Se o estado dos personagens for desconhecido, o espectador não terá pela ação maior interesse do que os próprios personagens; mas este interesse dobrará, se o espectador souber o bastante e sentir que as ações e os discursos seriam bem diferentes, caso os personagens se conhecessem a si próprios. Desse modo, quando eles puderem comparar o que são com o que fizeram ou pretenderam fazer, despertareis em mim uma violenta expectativa sobre o que virão a ser.

Que o espectador saiba de tudo e que os personagens se ignorem tanto quanto possível; que, satisfeito do presente, eu deseje com ardor aquilo que se segue; que este personagem me faça desejar aquele; que um incidente me precipite para o incidente que a ele está ligado; que as cenas sejam rápidas e só

contenham coisas essenciais à ação. Desse modo, me interessarei.

De resto, quanto mais medito sobre arte dramática, mais me aborrecem aqueles que escreveram a respeito. É um amálgama de leis particulares, das quais se fizeram preceitos gerais. Observaram-se certos incidentes produzirem grandes efeitos, e logo se impôs ao poeta a necessidade de usar os mesmos procedimentos, para obter os mesmos efeitos; observando melhor, entretanto, perceberiam que se produzem efeitos ainda maiores com procedimentos inteiramente opostos. É assim que as regras complicaram a arte e que os autores, sujeitando-se servilmente a elas, às vezes penaram muito para obter menos do que poderiam.

Se se tivesse entendido que, apesar de uma obra dramática ser feita para a representação, seria necessário, entretanto, que autor e ator esquecessem o espectador,[59] e que todo o interesse dissesse respeito às personagens, não se leria tão freqüentemente nas poéticas: Fazendo isto ou aquilo, exercereis tal ou qual impressão sobre vosso espectador. Ao contrário, se leria: Fazendo isto ou aquilo, eis o que resultará para vossos personagens.

Aqueles que escreveram sobre arte dramática se parecem com o homem que, aplicando-se a encontrar os meios de perturbar profundamente uma família toda, em vez de avaliar tais meios em relação à perturbação da família, se poria a avaliá-los quanto ao que diriam os vizinhos. Pois bem! esquecei os vizinhos: atormentai vossos personagens e ficai certos de que eles não sentirão qualquer aflição que os outros não partilhem.

Outros modelos, outras leis seriam prescritas, e talvez se dissesse: Que vosso desenlace se dê a conhecer, e sem demora; que o espectador fique perpetuamente suspenso, à espera do

(59) Esse "esquecimento" deve redundar obviamente em benefício do espectador, visto que, para Diderot, a perfeição de uma peça de teatro (e, por extensão, de um quadro ou de um romance) se mede pelo seu poder de ilusão sobre o espectador. Essa exaltação do ilusionismo, sustentada pela concepção de que a arte é uma imitação da natureza, algumas vezes encaminhou Diderot para formulações veristas que antecipam o naturalismo. Sobre a diferença entre a *imitação-cópia* e a *imitação ideal* no pensamento de Diderot, ver Yvon Belaval, *L'Esthétique sans Paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950, cap. II. (N. T.)

clarão que virá elucidar cada personagem sobre suas ações e seu estado.

Se é importante concentrar todo o interesse do drama em função do desenlace, tal procedimento me parece tão conveniente quanto o procedimento contrário. A ignorância e a perplexidade excitam e sustentam a curiosidade do espectador, mas são as coisas sabidas e sempre esperadas que o perturbam e agitam. Este recurso é seguro para manter a catástrofe sempre iminente.

Se, em vez de encerrar-se entre os personagens e deixar em paz o espectador, o poeta sair da ação e descer na platéia, ele perturbará seu plano. Imitará os pintores que, em vez de se prenderem à representação rigorosa da natureza, perdem-na de vista para se ocuparem dos recursos da arte, cismando, desse modo, não em mostrar-me a natureza tal como é e como a vêem, mas em usá-la para benefício de meios técnicos e comuns.

Os pontos de um espaço não são iluminados de maneira diferente? Não são separados? Não se afastam em perspectiva numa planície árida e deserta, como na paisagem mais variada? Se seguirdes a rotina do pintor, vosso drama terá a mesma sorte que seu quadro. Ele tem belas passagens, tereis belos momentos. Mas não é disso que se trata: é preciso que o quadro seja belo em toda sua extensão, e vosso drama em toda sua duração.

E quanto ao ator, que será dele, se o espectador for a vossa preocupação? Achais que não sentirá que aquilo que pusestes neste ou naquele trecho não foi imaginado para si? Pensastes no espectador, para este se voltará ele. Desejastes aplausos, o ator desejará o mesmo e já não posso dizer o que será da ilusão.

Já observei que o ator desempenha mal tudo o que o poeta compôs para o espectador. Neste caso, se a platéia fizesse seu papel, ela diria ao personagem: "Que queres de mim? Nada tenho a ver com isso. Por acaso me intrometo em tua vida? Vai para casa"; e o autor, se fizesse o seu, deixaria os bastidores e responderia à platéia: "Perdão, senhores, a culpa é minha; na próxima vez farei melhor, e ele também".

Assim, quer compondo, quer representando, fazei de conta que o espectador não existe e não penseis nele em nenhum dos casos. Imaginai no proscênio uma grande parede que vos separa da platéia e representai como se a cortina estivesse aberta.[60]

Mas o Avaro, ao perder sua caixinha, diz entretanto ao espectador: "Não está entre os senhores o meu ladrão?"[61]

Ora! deixai de lado este autor. O desvio de um homem de gênio nada prova contra o senso comum. Dizei-me apenas se é possível, sem deter a ação, voltar-se um momento sequer para o espectador, e se o menor defeito dos detalhes em que ele for considerado não é o de espalhar pequenas pausas ao longo do drama, retardando-o.

Que um autor inteligente introduza em sua obra certos traços que o espectador assume, estou de acordo; que evoque ridículos em voga, vícios dominantes, acontecimentos públicos; que instrua e agrade, mas não o faça expressamente. Se percebermos o alvo, o autor não o atingirá: deixará de dialogar, estará pregando.

XII. Da exposição

A primeira parte do plano, dizem nossos críticos, é a exposição.

Na tragédia, onde o fato é conhecido, a exposição se faz numa palavra. Se puser os pés na Áulida, minha filha morrerá.[62] Na comédia, se me atrevesse a tanto, eu diria que ela é feita nos cartazes. Em *O Tartufo*, onde está a exposição? Da mesma forma, gostaria que se pedisse ao poeta para compor suas primeiras cenas de modo que contivessem o próprio esboço do drama.

Tudo o que sei é que existe um momento em que a ação dramática deve começar e, se tiver escolhido mal esse momento, o poeta ficará perto ou longe demais da catástrofe. Perto demais da catástrofe, lhe faltará matéria e talvez seja

(60) Diderot é o primeiro a sugerir esta idéia de "quarta parede", que, até nossos dias, é a pedra de toque para a definição do teatro ilusionista. (N. T.)

(61) *O Avaro*, Ato IV, Cena 7. (N. T.)

(62) Referência a *Ifigênia em Áulida*, de Eurípedes (405 a. C.), retomada por Racine (1674). (N. T.)

forçado a esticar o enredo com uma intriga episodica. Longe demais, terá um ritmo frouxo, atos longos e carregados de acontecimentos, ou detalhes desprovidos de interesse.

A clareza exige que tudo seja dito. O gênero exige rapidez. Mas como dizer tudo e caminhar rapidamente?

O incidente escolhido como o primeiro será o assunto da primeira cena; conduzirá à segunda, a segunda à terceira e o ato se cumprirá. O mais importante é que a ação vá ganhando velocidade e seja clara; aqui, é o caso de se pensar no espectador. Donde se vê que a exposição se faz à medida que o drama vai se cumprindo, e que só quando a cortina se fecha o espectador terá visto e sabido tudo.

Quanto mais coisas o primeiro incidente deixar para trás, mais detalhes haverá para os atos seguintes. Quanto mais farto e veloz for o poeta, mais necessidade terá de ser atento. Só até certo ponto poderá supor-se no lugar do espectador. A intriga é tão familiar para ele, que facilmente imaginará ser claro, mas estará sendo obscuro. Ao seu censor cabe instruí-lo; pois, por mais gênio que possua, o poeta precisa de um censor. Feliz dele, meu amigo, se encontrar alguém que seja leal e o ultrapasse em gênio. É com ele que aprenderá que o mais leve esquecimento basta para destruir toda a ilusão; que uma pequena circunstância omitida ou mal apresentada evidencia a mentira; que um drama é feito para o povo e que não se deve supor que o povo seja estúpido ou sutil demais.

Explicar tudo o que é preciso, e nada mais.

Há certas minúcias que o espectador não se preocupa em saber e justificará por conta própria. Um incidente tem apenas uma causa e esta causa não se apresenta de pronto ao espírito? É um enigma que se deixará por adivinhar. Um incidente se produziu de forma simples e natural? Explicá-lo é insistir sobre um detalhe que de forma alguma excita a minha curiosidade.

Nada será belo, se não for uno; e é o primeiro incidente que decidirá da cor de toda a obra.

Se começarmos por uma situação forte, todo o resto deverá ter o mesmo vigor ou então definhará. Quantas peças não foram mortas por causa do princípio! O poeta teve receio de começar friamente e suas situações foram tão fortes que não pôde sustentar as primeiras impressões que provocou.

XIII. Dos caracteres

Se o plano da obra estiver bem feito, se o poeta tiver escolhido bem o primeiro momento, se tiver entrado pelo centro da ação, se tiver traçado bem os caracteres, como não obter êxito? Mas cabe às situações decidir sobre os caracteres.

O plano de uma obra pode ser feito, e bem feito, antes que o poeta saiba algo do caráter a ser atribuído aos seus personagens. Homens de diferentes caracteres são diariamente expostos a um mesmo acontecimento. Alguém que sacrifica a filha pode ser ambicioso, fraco ou feroz. Alguém que perdeu dinheiro, rico ou pobre. Alguém que receia pela amante, burguês ou herói, terno ou ciumento, príncipe ou criado.

Os caracteres serão mais bem captados, se as situações se tornarem mais embaraçosas e mais difíceis. Não vos esqueçais de que as vinte e quatro horas [63] que vossos personagens vão passar serão as mais agitadas e as mais cruéis de suas vidas. Conservai-as, pois, na maior das comoções. Que sejam fortes as situações; colocai-as em oposição aos caracteres; colocai ainda os interesses em oposição. Que alguém não possa alcançar seu objetivo sem cruzar os propósitos de outrem e, todos estando às voltas com o mesmo evento, que cada um o queira a seu modo.

O verdadeiro contraste é o dos caracteres com as situações e dos interesses com os interesses. Se fizerdes de Alceste um enamorado, que o seja de uma coquete; Harpagão, de uma moça pobre.[64]

"Mas por que não acrescentar a estas duas espécies o

(63) Referência à regra da unidade de tempo, que, com a da unidade de ação e a de lugar, forma a célebre regra das três unidades. Formulada pelos leitores quinhentistas de Aristóteles, a regra da unidade de Tempo rezava que a duração dos acontecimentos que formam a tragédia e a comédia deveria caber em vinte e quatro horas. Alguns preceptistas chegaram a falar em doze horas, devido à ambigüidade do texto da *Poética*, onde se acreditava enunciado o preceito: "... porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo" (V, p. 73). (Ver a propósito René Bray, *Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, Nizet, 1978, pp. 253 e segs.) (N. T.)

(64) Protagonistas de duas peças de Molière, *O Misantropo* e *O Avaro*. As paixões de Alceste pela coquete Celimena e de Harpagão pela indigente Mariana contrastam com as inclinações dominantes de ambos. (N. T.)

contraste dos caracteres entre si? É um recurso tão cômodo para o poeta!"

E tão comum, acrescentai, que é mais usado do que o recurso, próprio do pintor, de colocar à frente do quadro objetos que servem de *repoussoir*.

Desejo que os caracteres sejam diferentes, mas confessovos que seu contraste me desgosta. Escutai minhas razões e, em seguida, julgai.

Observo de imediato que o contraste no estilo é ruim. Quereis que idéias grandes, nobres e simples se reduzam a nada? Fazei-as contrastar entre si ou na expressão.

Quereis que uma peça de música seja inexpressiva e desprovida de gênio? Enchei-a de contraste, e tereis apenas uma seqüência de pianos e fortes, de graves e agudos.

Quereis que um quadro tenha uma composição desagradável e forçada? Desprezai a sabedoria de Rafael: exagerai e contrastai vossas figuras.

A arquitetura ama a grandeza e a simplicidade; não direi apenas que recusa o contraste, mas que não o admite jamais.

E respondei-me: será possível que o contraste seja algo tão pobre em todos os gêneros de imitação, salvo no dramático?

Porém, um modo seguro de estragar um drama, tornando-o insustentável para qualquer homem de gosto, seria multiplicar-lhe os contrastes.

Ignoro que juízo se fará de *O Pai de Família*. Mas se a peça for apenas má, eu a tornaria detestável se colocasse o Comendador em contraste com o Pai de família, Germeuil com Cecília, Saint-Albin com Sofia e a camareira com um dos criados. Vede o que resultaria dessas antíteses; digo antíteses, pois o contraste dos caracteres está para o plano do drama assim como esta figura está para o discurso. Ela é um achado, mas deve ser empregada com sobriedade, e quem assumir um tom elevado poderá sempre dispensá-la.

Uma das partes mais importantes, e mais difíceis, da arte dramática não é ocultar a arte? Ora, algo a revela mais do que o contraste? Não é o que está mais à mão? Não é um procedimento gasto? Em que peça cômica já não foi praticado? E quando um personagem impaciente e rude entra em cena,

que rapazinho, fugido do colégio e escondido num canto da platéia, não diz consigo mesmo: O personagem tranqüilo e doce não está por perto?

Mas já não basta o verniz romanesco — infelizmente ligado ao gênero dramático pela necessidade de imitação da ordem geral das coisas, quando esta combina caprichosamente incidentes extraordinários —, deve-se ainda acrescentar a esse verniz, tão oposto à ilusão, a escolha de caracteres que quase nunca se acham juntos? O que é mais comum nas sociedades? Caracteres diferentes ou caracteres contrastados? Se existir uma circunstância da vida em que o contraste de caracteres apareça tão nítido quanto se pede ao poeta, haverá cem mil em que estes são apenas diferentes.

O contraste dos caracteres com as situações e o dos interesses entre si, ao contrário, aparecem a qualquer momento.

Por que se imaginou contrastar um caráter com outro? Sem dúvida, para tornar mais saliente um deles; mas tal efeito só será obtido uma vez que os dois caracteres apareçam juntos: em conseqüência, que monotonia para o diálogo! Que estorvo para o enredo! Como alcançar êxito em encadear naturalmente os acontecimentos e em estabelecer entre as cenas uma sucessão conveniente, se me ocupar da necessidade de aproximar este personagem daquele outro? Quantas vezes não ocorrerá que o contraste reclame uma cena, enquanto a verdade da fábula reclame outro?

Aliás, se desenhados com a mesma força, os dois personagens contrastantes tornariam equívoco o assunto do drama.

Suponhamos que não se tivesse divulgado *O Misantropo* e que esta peça tivesse sido representada sem anúncios; o que teria ocorrido se Filinto tivesse caráter próprio, como Alceste o tem? Num caso como este, o espectador não poderia muito bem perguntar-se (ao menos na primeira cena, onde nada ainda distingue o personagem principal) qual dos dois se representava, o Filantropo ou o Misantropo? E como se evita tal inconveniente? Sacrifica-se um dos dois caracteres. Coloca-se na boca do primeiro tudo o que lhe é próprio e faz-se do segundo um tolo ou um desastrado. Mas será que o espectador não percebe o defeito, principalmente quando o caráter vicioso é o principal, como no exemplo que acabo de citar?

"A primeira cena de *O Misantropo* é, entretanto, uma obra-prima."[65]

Sim. Mas que um homem dotado de gênio se aposse dela; que dê a Filinto sangue-frio, firmeza, eloqüência, honestidade, amor pelos homens, indulgência para com seus defeitos, compaixão por suas fraquezas, ou seja, tudo quanto deve ter um verdadeiro amigo do gênero humano; e de repente, sem tocar no discurso de Alceste, vereis o enredo da peça se tornar incerto. Por que, pois, não o é? Será que Alceste tem razão e Filinto está errado? Não: é que um sustenta bem sua causa e o outro defende mal a sua.

Quereis vos convencer, meu amigo, de toda a força desta observação? Abri os *Adelfos* de Terêncio, lá vereis dois pais contrastados, e ambos com a mesma força; em seguida, desafiai o crítico mais perspicaz a vos dizer, entre Mício e Dêmea, quem é a personagem principal. Se ele ousar se pronunciar antes da última cena, descobrirá, para espanto seu, que aquele que tomou, durante cinco atos, por homem sensato, não passa de um louco, e que aquele que tomou por louco bem poderia ser o homem sensato.

No começo do quinto ato desse drama, dir-se-ia que o autor, embaraçado com o contraste que estabelecera, fora obrigado a abandonar seu objetivo, subvertendo o interesse da peça. Mas o que de fato ocorreu? É que já não sabemos por quem nos interessar e, depois de estar a favor de Mício contra Dêmea, acabamos sem saber por quem somos. Por pouco não desejamos um terceiro pai, que fosse o meio-termo e desse a conhecer os vícios desses dois personagens.

Engana-se quem imagina ser mais fácil o drama sem personagens contrastados. Só podendo fazer valer os papéis por suas diferenças, com que vigor o poeta não será obrigado a pintá-los e colori-los? Se não pretender ser tão frio quanto o pintor que colocasse objetos brancos sobre um fundo branco, ele terá continuamente em mira a diversidade dos estados, das idades, das situações e dos interesses; e longe de se ver no caso de enfraquecer um caráter para fortalecer outro, seu trabalho consistirá em torná-los todos fortes.

(65) Momento em que contracenam Alceste e Filinto. (N. T.)

Quanto mais sério o gênero, menos me parecerá admitir o contraste. Na tragédia, este é raro. Se aí for introduzido, deverá limitar-se aos personagens subalternos. O herói é único. Não há contraste algum em *Britânico*, em *Andrômaca*, em *Cina*, em *Ifigênia*, em *Zaíra*, em *O Tartufo*.[66]

O contraste não é necessário nas comédias de caracteres; nas outras, é no mínimo supérfluo.

Há uma tragédia de Corneille, *Nicomedes*, creio, onde a generosidade é a qualidade dominante em todos os personagens. Atribuiu-se a ele todo o mérito por esta fecundidade, e com muita razão.

Terêncio contrasta pouco, Plauto menos ainda, Molière com mais freqüência. Porém, se para Molière o contraste foi por vezes o procedimento de um homem de gênio, deve-se por isso prescrevê-lo aos outros poetas? Não se deveria, ao contrário, proibir-lhes o contraste?

Mas que acontece com o diálogo entre personagens contrastantes? Torna-se um emaranhado de pequenas idéias e de antíteses, pois os propósitos deverão ter entre si a mesma oposição que os caracteres. Ora, é a vós, meu amigo, que faço apelo, e a todos os homens de gosto. Não vos agradaria mais a conversa simples e natural de dois homens que possuem interesses, paixões e idades diferentes?

Não tolero o contraste na épica, salvo tratando-se de sentimentos e imagens. Ele me desgosta na tragédia. É supérfluo no cômico sério. Pode-se dispensá-lo na comédia jocosa. Deixo-o, pois, ao farsista. Quanto a este, que use e abuse, como bem entender, do contraste na composição: não terá nada a perder.

Quanto ao contraste de sentimentos e imagens que aprecio na épica, na ode e em alguns gêneros de poesia elevada, se me perguntarem do que se trata, responderei: É um dos traços mais marcantes do gênio; é a arte de provocar na alma sensações extremas e opostas, de arremessá-la, por assim dizer, em direções contrárias e causar-lhe tremores mesclados de dor e prazer, de amargura e doçura, de doçura e pavor.

(66) *Andrômaca*, tragédia de Racine, de 1667. (N. T.)

Este é o efeito daquele trecho da *Ilíada* em que o poeta me mostra Júpiter sentado no Ida; ao pé do monte, gregos e troianos se degolam na noite que estendeu sobre eles e, não obstante, os olhos do deus, distraídos e serenos, estão voltados para as planíceis onde os etíopes vivem de leite.[67] É assim que esta passagem me oferece ao mesmo tempo o espetáculo da miséria e da felicidade, da paz e da discórdia, da inocência e do crime, da fatalidade do homem e da grandeza dos deuses. Ao pé do Ida, vejo apenas um montão de formigas.

O mesmo poeta propõe a combatentes um galardão? Diante deles, dispõe armas, um touro de chifres ameaçadores, belas mulheres e grilhões.[68]

Lucrécio[69] conhecia bem o poder da oposição entre o terrível e o voluptuoso. Ao pintar o desenfreado arrebatamento do amor que se apodera dos sentidos, ele me desperta a idéia de um leão que, com os flancos atravessados por uma seta mortal, se lança furiosamente sobre o caçador que o feriu, derruba-o e, buscando morrer em cima dele, deixa-o todo banhado de seu próprio sangue.

A imagem da morte está ao lado da imagem do prazer nas mais picantes odes de Horácio e nas mais belas canções de Anacreonte.

E Catulo não ignorava a magia desse contraste, quando disse:

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
Rumoresque senum severiorum
Omnes unius aestimemus assis.
Soles occidere, et redire possunt;
Nobis, cum semel occidet brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda.
Da mi basia mille.[70]

(67) *Ilíada*, XIII, versos 1-16. (N. T.)

(68) *Idem*, XXIII, versos 259-61. (N. T.)

(69) Poeta latino (98-55 a. C.), autor de *De Natura Rerum*. Diderot cita o Livro IV, versos 1048-1057. (N. T.)

(70) Vivamos, minha Lésbia, e amemos, / não dando um níquel / pelo falatório dos velhos austeros. / Os raios do Sol podem morrer e renascer; / quanto a nós, tão logo morrer a breve luz de nossa vida, / só nos restará uma e perpétua noite. / Dá-me mil beijos. (N. T.)

E nem o autor da *História Natural*[71] quando, opondo o delicado e o sublime, acrescenta, depois da pintura dum animal exuberante, tranqüilo habitante das florestas, apavorado com um rumor súbito e novo: "Entretanto, se o rumor não tem conseqüências, se acaba, o animal reconhece de pronto o silêncio ordinário da natureza; acalma-se, pára e volta compassadamente ao seu manso refúgio".

E tampouco o autor de *O Espírito*[72] quando, ao confundir idéias sensuais e idéias ferozes, exclama pela boca de um fanático agonizante: "Que alegria desconhecida se apossa de mim!... Estou morrendo: ouço a voz de Odin[73] a me chamar; as portas de seu palácio já se abrem e vejo moças seminuas saindo, cingidas por um manto azul que ressalta a brancura de seus seios; avançando em minha direção, me oferecem uma deliciosa cerveja nos crânios em sangue de meus inimigos".

Há uma paisagem de Poussin[74] onde se vêem jovens pastores dançando ao som de um cálamo e, à parte, um túmulo com esta inscrição: *Eu também vivi na deliciosa Arcádia*. O prestígio de estilo de que se trata aqui decorre às vezes de uma palavra que desvia meu olhar do assunto principal, mostrando-me ao lado, como na paisagem de Poussin, o espaço, o tempo, a vida, a morte ou alguma outra idéia grande e melancólica, lançada por entre as idéias de alegria.

(71) Diderot se refere a Buffon (1707-1788), o mais importante naturalista francês do século XVIII. (N. T.)

(72) Ver nota 48. (N. T.)

(73) Fórmula escandinava correspondente ao alemão Wotan ("furor"), principal divindade germânica, deus da guerra, da escrita rúnica, da poesia. Wotan habita o Walhalla e para lá conduz os guerreiros que faz morrer em batalha, preparando-os, em seguida, para combater os demônios. (N. T.)

(74) Pintor e desenhista francês (1594-1665). Diderot refere-se ao quadro que dá uma segunda versão do tema *Et in Arcadia ego*, feito por volta de 1635 e que pertence ao acervo do Louvre. Erwin Panofsky escreveu um belíssimo ensaio sobre ambas as obras, no qual retraça a história dos temas da Arcádia, do túmulo na Arcádia e do *Et in Arcadia ego* na literatura e nas artes plásticas (ver *L'Oeuvre d'Art e ses Significations*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 278-302). Referindo-se precisamente a esta passagem do *Discurso*, Panofsky faz observar duas coisas que nos interessam: 1) a descrição do quadro feita por Diderot é inexata, pois não há nele pastoras dançando ao som de um cálamo (é provável que haja alguma confusão com outros quadros de Poussin); 2) por outro lado, a liberdade com que Diderot traduz a inscrição latina é, segundo Panofsky, "o último toque" numa cadeia de interpretações que violentam a sintaxe latina para sancionar a reinterpretação iconográfica do tema feita por Poussin. (N. T.)

Eis os únicos contrastes que me agradam. De resto, há três tipos de contraste de caracteres. Um contraste de virtude, um contraste de vício. Se um personagem for avaro, outro pode contrastar com ele pela economia ou pela prodigalidade. E o contraste de vício ou virtude pode ser real ou fictício. Não conheço exemplo algum deste último: é verdade que pouco conheço o teatro. Parece-me que na comédia jocosa produziria um efeito bastante agradável, mas apenas uma vez. Tal caráter ficará gasto desde a primeira peça. Gostaria muito de ver um homem que não tivesse, mas fingisse ter, o caráter oposto ao de um outro. Isto seria original; se novidade, ignoro.

Em conclusão, digamos que existe apenas uma razão para contrastar os caracteres, havendo várias para apresentá-los como diferentes.

Que se abram as poéticas, porém; lá não se achará palavra alguma acerca desses contrastes. Parece-me, pois, que com esta lei ocorre o mesmo que com muitas outras: foi feita segundo alguma produção de gênio, a partir da qual, observando-se um grande efeito de contraste, proclamou-se: O contraste cai bem aqui; portanto, nada se fará sem contraste. Eis a lógica da maioria dos que se atreveram a estabelecer limites para uma arte que jamais praticaram. É a mesma dos críticos inexperientes, que nos julgam conforme tais autoridades.

Ignoro, meu amigo, se o estudo da filosofia não virá a convocar-me novamente e se *O Pai de Família* será ou não meu último drama. Mas estou certo de que em nenhuma introduzirei o contraste de caracteres.

XIV. Da divisão da ação e dos atos

Feito e completado o esboço, decididos os caracteres, passa-se à divisão da ação.

Os atos são as partes do drama. As cenas, as partes dos atos.

O ato é uma porção da ação total do drama. Encerra um ou vários incidentes.

Depois de considerar as peças simples superiores às compostas, seria bem estranho que eu preferisse o ato saturado de incidente àquele que contém apenas um.

Pretendeu-se que os principais personagens aparecessem ou fossem nomeados no primeiro ato, e ignoro completamente por que razão. Há um certo tipo de ação dramática onde seria desnecessário fazer uma coisa e outra.

Pretendeu-se que o mesmo personagem não entrasse em cena várias vezes no mesmo ato. Mas por que esta exigência? Se o que tiver a dizer não pôde ser dito quando esteve em cena; se aquilo que o chamar de volta tiver ocorrido durante sua ausência; se tiver deixado em cena alguém que agora procura; se este alguém lá se achar, com efeito, ou, na hipótese contrária, se ele ignorar que está em outro lugar; se o momento o reclamar ou se o retorno fizer aumentar o interesse; numa palavra, se reaparecer na ação da mesma forma que reaparecemos diariamente em sociedade; que volte, pois, estarei pronto a revê-lo e a escutá-lo. Que o crítico cite os autores que quiser: o espectador terá a mesma opinião que eu.

Exige-se que os atos tenham mais ou menos a mesma duração: seria mais sensato reclamar que a duração fosse proporcional à extensão da ação que abrangem.

Um ato sempre será longo demais, se vazio de ação e carregado de discurso; e sempre curto o bastante, se os discursos e os incidentes ocultarem do espectador a sua duração. Não é como se assistissem um drama de relógio na mão? Trata-se de sentir e tu, tu te pões a contar as páginas e as linhas.

O primeiro ato do *Eunuco* tem apenas duas cenas e um pequeno monólogo, e o último ato tem dez. E ambos são igualmente curtos, porque o espectador não se enfada num e noutro.

O primeiro ato do drama é talvez sua porção mais difícil. É ele que deve principiar, avançar, às vezes expor e sempre estabelecer ligações.

Se o que chamamos exposição não decorrer de um incidente importante ou não seguir-se a ele, o ato será frio. Atentai para a diferença entre o primeiro ato da *Ândria* ou do *Eunuco*, e o primeiro ato da *Hécira*.

XV. Dos entreatos

Chama-se entreato o espaço de tempo que separa um ato do seguinte. Tal espaço de tempo é variável; mas já que a ação não se interrompe, é preciso que, ao cessar no palco, o movimento continue nos bastidores. Nada de repouso ou suspensão. Se os personagens reaparecessem, não estando a ação mais avançada do que ao saírem, de duas, uma: ou todos teriam ido repousar ou afazeres estranhos os teriam distraído — duas suposições contrárias, senão à verdade, pelo menos ao interesse.

O poeta cumprirá sua tarefa, se me conservar na expectativa de algum grande acontecimento ou se a ação a ser preenchida pelo entreato provocar minha curiosidade e fortalecer a impressão causada anteriormente. Pois não se trata de despertar em minha alma diferentes impulsos, mas de conservar aquele que nela reina, aumentando-o continuamente. É um dardo a ser cravado de uma ponta à outra, efeito jamais obtido por uma peça complicada, a não ser que todos os incidentes relativos a um só personagem se abatam sobre ele, soterrando-o e esmagando-o. Então, o personagem certamente estará em situação dramática. Gemente e passivo, é ele quem fala, são os outros que agem.

Sempre ocorrem no entreato, e muitas vezes surgem no transcorrer da peça, incidentes que o poeta subtrai aos espectadores e que supõem, no interior da casa, conversas entre os personagens. Não reclamarei que ele se ocupe de tais cenas e as produza com o mesmo cuidado que exigiriam, se eu devesse assisti-las. Mas se o poeta fizesse um esboço delas, este acabaria por impregná-lo de seu argumento e de seus caracteres e, comunicado ao ator, lhe daria apoio no espírito de seu papel e no calor de sua ação. É um acréscimo de trabalho que por vezes me impus.

Assim, quando o Comendador perverso vai ao encontro de Germeuil para arruiná-lo, envolvendo-o no projeto de encarcerar Sofia, parece que o vejo chegando com o andar composto, o rosto hipócrita e melífluo, e o ouço dizendo, num tom insinuante e sonso: [75]

(75) A cena que se segue não faz parte do texto de *O Pai de Família*. (N. T.)

O Comendador

Germeuil, estava te procurando.

Germeuil

A mim, senhor Comendador?

O Comendador

A ti mesmo.

Germeuil

Isso é um tanto raro.

O Comendador

É verdade; mas cedo ou tarde um homem como Germeuil se faz procurar. Refleti sobre teu caráter; recordei todos os serviços que prestaste à família; e como às vezes me examino quando estou só, perguntei-me a que se devia esta espécie de aversão que há entre nós, afastando um do outro dois homens de bem. Descobri que estava errado e vim imediatamente te rogar que esqueças o passado: sim, te rogar, e te perguntar se queres ser meu amigo.

Germeuil

Se o quero, senhor? Pode duvidá-lo?

O Comendador

Germeuil, quando odeio, odeio pra valer.

Germeuil

Eu sei.

O Comendador

E quando amo também, é a mesma coisa, e tu vais ver.

Aqui, o Comendador insinua não ignorar as intenções de Germeuil a respeito de sua sobrinha. Ele as aprova e se oferece para servi-lo. — Tens pretensões em relação a minha sobrinha; não o admitirás, eu te conheço. Mas para te prestar bons serviços junto a ela, junto a seu pai, não preciso da tua confissão; tu a farás, quando chegar a hora.

Germeuil conhece muito bem o Comendador para enganar-se quanto às suas ofertas. Não tem dúvidas de que este preâmbulo obsequioso anuncia alguma perversidade, e diz ao Comendador:

Germeuil

Adiante, senhor Comendador; de que se trata?

O Comendador

Antes de mais nada, de que me aches sincero, como estou sendo.

Germeuil

Pode ser.

O Comendador

E de que tu mostres que não és indiferente à minha mudança e à minha benevolência.

Germeuil

Estou disposto a isso.

E então o Comendador, após um pouco de silêncio, profere negligentemente e como para puxar conversa: — Viste meu sobrinho?

Germeuil

Acaba de sair daqui.

O Comendador

Sabes o que estão dizendo?

Germeuil

O quê?

O Comendador

Que tu o incentivas nas suas loucuras. Mas não é nada disso.

Germeuil

Não é, senhor.

O Comendador

E não tens nenhum interesse por essa mocinha?

Germeuil

Nenhum.

O Comendador

Palavra de honra?

Germeuil

Pois se já lhe disse que não.

O Comendador

E se eu te propusesse que te juntasses a mim para acabar de vez com toda a discórdia da família, tu aceitarias?

Germeuil

Certamente.

O Comendador

E poderia abrir-me contigo.

Germeuil

Se achar conveniente.

O Comendador

E tu guardarias o meu segredo?

Germeuil

Se assim o senhor exigir.

O Comendador

Germeuil... quem impediria... não adivinhas?

Germeuil

É possível adivinhar o senhor?

O Comendador lhe revela seu projeto. Germeuil percebe de pronto o perigo dessa confidência; está abalado. Procura, mas inutilmente, dissuadir o Comendador. Clama contra a inumanidade de se perseguir uma inocente... E a comiseração, e a justiça? — A comiseração? é disso mesmo que se trata; e a justiça existe a fim de isolar criaturas que só estão no mundo para extraviar crianças e afligir seus pais. — E seu sobrinho? — Sofrerá a princípio, mas outra fantasia apagará esta. Em dois dias, já não pensará nisso e lhe prestaremos um grande favor. — E estas ordens que dispõem dos cidadãos, o senhor acredita que são obtidas assim? — Estou à espera de uma, e em uma ou duas horas poderemos manobrar. — Em que o Senhor Comendador me compromete? — Ele concorda, tenho-o nas mãos. Põe-te a cortejar meu irmão, ligando-me a ti para sempre. — Saint-Albin! — Ora essa, Saint-Albin! é teu amigo, mas não é tu. Germeuil, nós, nós primeiro, e os outros depois, se for possível. — Senhor. — Adeus; vou saber se chegou minha *lettre de cachet*[76] e me junto a ti logo em se-

(76) Documento com lacre real, de uso corrente na França do Antigo Regime, e que dispunha, sem julgamento, da liberdade dos indivíduos, determinando prisões domiciliares, exílios, aprisionamentos.

guida. — Ainda uma palavra, por favor. — Está tudo dito e entendido: minha fortuna e minha sobrinha.

O Comendador, cheio de uma alegria difícil de simular, afasta-se rapidamente; acredita que Germeuil está envolvido e perdido sem apelação, receia dar-lhe tempo para arrepender-se. Germeuil volta a chamá-lo, mas ele continua se afastando e só se volta para dizer-lhe do fundo da sala: — Minha fortuna e minha sobrinha.

Muito me engano, ou a utilidade desses esboços de cena recompensaria o autor do pequeno trabalho empregado em fazê-las.

Se examinou bem o argumento e dividiu bem a ação, o poeta poderá dar um título a qualquer dos atos; e assim como no poema épico dizemos a descida aos infernos, as cerimônias fúnebres, o recenseamento do exército, a aparição da sombra, no poema dramático se diria o ato das suspeitas, o ato das fúrias, do reconhecimento ou do sacrifício. É espantoso que isto não tenha ocorrido aos antigos: é algo em total conformidade ao seu gosto. Se tivessem dado títulos aos atos, teriam prestado um favor aos modernos, que certamente os imitariam; fixado o caráter do ato, o poeta seria forçado a cumpri-lo.

Ao percorrer a massa de documentos concernentes aos casos de polícia em Paris desde o século XVII até a revolução, Michel Foucault e Arlette Farge (*in A Desordem das Famílias — Lettres de Cachet dos Arquivos da Bastilha*, Paris, Gallimard, 1982) chegaram a conclusões que reorientam a consideração do assunto. Dizem, por exemplo: "Tenderíamos a buscar nos arquivos das *lettres de cachet* uma documentação sobre o absolutismo real, sobre a maneira pela qual o monarca atingia seus inimigos ou auxiliava uma grande família a desembaraçar-se de um parente. Ora, a leitura destes dossiês nos pôs no encalço menos das cóleras do soberano que das paixões do povo miúdo, no centro das quais se acham as relações de família — maridos e mulheres, pais e filhos" (p. 10). Tais observações valem sobretudo para um período que nos interessa de perto, porque engloba a data em que *O Pai de Família* foi escrito: o período 1728-1758. De fato, se em fins do século XVII e princípios do século XVIII as ordens reais atuam principalmente sobre casos políticos e religiosos, entre os anos 20 e 60 elas são expedidas sobretudo para regular as desordens familiares. (N. T.)

XVI. Das cenas

No momento em que o poeta tiver dado aos personagens os caracteres mais convenientes, ou seja, os mais opostos às situações, se for dotado de um pouco de imaginação, não creio que possa se impedir de representá-los por meio de imagens. É o que todos os dias acontece com pessoas de quem muito ouvimos falar. Ignoro se há alguma analogia entre as fisionomias e as ações; mas sei que tão logo as paixões, os discursos e as ações nos são conhecidos, no mesmo instante imaginamos um rosto ao qual os referimos; e se por acaso encontrássemos o homem e ele não se parecesse com a imagem que dele formamos, de bom grado lhe diríamos que não o reconhecemos, embora jamais o tivéssemos visto. Todo pintor, todo poeta dramático será fisionomista.

Estas imagens, formadas segundo os caracteres, também influirão sobre os discursos e o movimento da cena, principalmente se o poeta evocá-las, mirá-las, cristalizá-las diante de si e observá-las em suas mudanças.

Quanto a mim, não concebo de que modo o poeta possa começar uma cena, se não imaginar a ação e o movimento do personagem que introduz; e se sua maneira de andar e seu rosto não estiverem presentes para ele. É este simulacro que inspira a primeira palavra, e a primeira palavra proporciona o resto.

Se o poeta for socorrido por estas fisionomias ideais já ao começar, que partido não poderá tirar das impressões súbitas e momentâneas que as fazem variar no transcorrer do drama, e mesmo no transcorrer de uma cena?... Empalideces... tremes... me enganas... Em sociedade, falamos com alguém? Nós olhamos esse alguém, procuramos discernir em seus olhos, movimentos, traços e voz o que se passa no fundo de seu coração. No teatro, isso raramente ocorre. Por quê? É que ainda estamos longe da verdade.

Um personagem será necessariamente caloroso e patético, se partir da própria situação daqueles que encontra em cena.

Tratai de conferir uma fisionomia a vossos personagens, mas que não seja a mesma dos atores. Cabe ao ator adequar-

se ao papel, e não o papel ao ator.[77] Que jamais se diga de vós que, ao invés de procurar os caracteres nas situações, ajustastes as situações ao caráter e ao talento do comediante.

Não vos espantais, meu amigo, que por vezes os antigos tenham descido a tal mesquinhez? Naquele tempo, coroavam-se o poeta e o comediante. E logo que um ator caía nas graças do público, o poeta complacente inseria em seu drama algum episódio, que geralmente o arruinava, mas que trazia à cena o ator estimado.

Chamo de compostas as cenas em que vários personagens se ocupam de uma coisa, enquanto outros cuidam de algo diferente ou da mesma coisa, mas à parte.

Numa cena simples, o diálogo se sucede ininterruptamente. As cenas compostas são faladas, pantomímicas e faladas, ou inteiramente pantomímicas.

Quando pantomímicas e faladas, situa-se o discurso nos intervalos da pantomima e tudo se passa sem confusão. Mas é preciso arte para bem dispor esses claros.

É o que tentei na primeira cena do segundo ato de *O Pai de Família*, e poderia tentar na terceira cena do mesmo ato. A senhora Hébert,[78] personagem pantomímico e mudo, poderia pronunciar, por intervalos, algumas palavras que não prejudicariam o efeito; mas estas palavras deveriam ser um achado. A mesma coisa ocorreria naquela cena do quarto ato, em que Saint-Albin revê sua amada na presença de Germeuil e Cecília. Aqui, alguém com mais habilidade executaria duas cenas simultâneas: uma, à frente, com Saint-Albin e Sofia, outra,

(77) Dez anos antes, no romance *As Jóias Indiscretas*, Diderot já dizia: "Se conhecessem o gosto da boa declamação, as pessoas do Congo passariam sem alguns comediantes. Entre trinta pessoas que compunham a companhia de atores, mal se contavam um grande ator e duas atrizes passáveis. O gênio dos autores era obrigado a se prestar à mediocridade da maioria e ninguém podia se iludir de que uma peça seria representada com algum sucesso, se não tivesse tido a intenção de modelar os caracteres sobre os vícios dos comediantes. Eis o que se entendia, no meu tempo, por 'ter experiência teatral'. Antigamente, os atores eram feitos para as peças; naquele momento, faziam-se as peças para os atores: se apresentásseis uma obra, examinava-se, sem apelação, se o argumento era interessante, a intriga bem construída, os caracteres estáveis e a dicção pura e fluente; mas não havia nenhum papel para Roscius e para Amiana, e ela era recusada." *As Jóias Indiscretas*, *in Oeuvres de Diderot*, Paris, Gallimard, 1951, p. 135. (N. T.)

(78) Personagem secundária de *O Pai de Família*, velha senhora que vive com Sofia. (N. T.)

ao fundo, com Cecília e Germeuil, talvez agora mais difíceis de pintar do que as primeiras. Mas atores inteligentes saberão criar esta cena como se deve.

Que quantidade de quadros ainda poderia expor, se me atrevesse a tanto, ou melhor, se aliasse o talento de realizar ao de imaginar!

É difícil para o poeta escrever ao mesmo tempo estas cenas simultâneas; mas como têm objetos diferentes, ele se ocupará primeiramente da principal. Chamo de principal aquela que, pantomímica ou falada, deve especialmente fixar a atenção do espectador.

Esforcei-me por separar de tal modo as duas cenas simultâneas de Cecília e do Pai de família que começam o segundo ato, que seria possível imprimi-las em duas colunas, a pantomima de uma correspondendo ao discurso da outra e o discurso desta correspondendo alternativamente à pantomima daquela. Uma divisão como esta seria cômoda para o leitor não habituado à mistura do discurso e do movimento.

Nossos poetas nos oferecem poucos exemplos de um tipo de cena episódica que me parece bastante natural. É a cena com aqueles personagens tão comuns no mundo e nas famílias, que se metem em tudo sem serem chamados e, de boa ou má vontade, por interesse, curiosidade ou qualquer outro motivo parecido, se imiscuem em nossos problemas, resolvendo-os ou complicando-os à nossa revelia. Uma cena como essa, bem trabalhada, não deixaria suspenso o interesse; longe de cortar a ação, poderia acelerá-la. A estes intrometidos se dará o caráter que se quiser; podem até mesmo fazer contraste. Ficarão em cena muito pouco tempo para nos cansar. E ressaltarão, assim, o caráter ao qual serão opostos. É o caso da senhora Pernelle em *O Tartufo* e de Antifo no *Eunuco*. Antifo corre atrás de Quérea, que se encarregara de organizar uma ceia; encontra-o em trajes de eunuco, saindo da casa da cortesã e chamando um amigo no seio de quem possa dar vazão a toda a alegria perversa que lhe enche a alma. Antifo é para lá conduzido muito natural e oportunamente. Passada esta cena, não mais o revemos.

Para nós, recorrer a esses personagens é tanto mais necessário quanto, privadas dos coros que representavam o povo nos dramas antigos, encerradas no interior das habitações de

que dispomos, nossas peças carecem, por assim dizer, de um fundo sobre o qual as figuras sejam projetadas.

XVII. Do tom

Há no drama, assim como na vida, um tom próprio de cada caráter. A baixeza de alma, a maldade importuna e a bonomia têm ordinariamente o tom burguês e comum.

Há diferenças entre a pilhéria de teatro e a pilhéria social. Esta seria demasiado fraca em cena, não provocando efeito algum. A outra, dura demais em sociedade, ofendendo. O cinismo, tão odioso, tão incômodo socialmente, é excelente no palco.

Uma coisa é a verdade em poesia, outra coisa, em filosofia. Para ser verdadeiro, o filósofo deve conformar seu discurso à natureza dos objetos; o poeta, à natureza dos seus caracteres.

Pintar segundo a paixão e o interesse, eis o seu talento.

Daí, a cada momento, a necessidade de calcar aos pés as coisas mais santas, e de preconizar ações atrozes.

Não há nada sagrado para o poeta, nem mesmo a virtude, que cobrirá de ridículo, se a pessoa e o momento assim o exigirem. Ele não é ímpio ao voltar os olhos indignados para os céus, interpelando a fúria dos deuses, nem religioso, ao prosternar-se aos pés dos seus altares, dirigindo-lhes uma humilde prece.

Introduziu ele um homem perverso? Este homem é odioso para nós; suas grandes qualidades, se é que tem alguma, não puderam ofuscar os seus vícios; vendo-o e ouvindo-o, tremestes de horror; mas saístes consternado pela sorte dele.

Por que buscar o autor nas suas personagens? O que Racine tem em comum com Atália, e Molière com o Tartufo? São homens de gênio que souberam escavar fundo em nossas entranhas, daí arrancando o traço que nos atinge. Julguemos os poemas e deixemos as pessoas de lado.[79]

(79) O tema voltará a ser tratado em *O Sobrinho de Rameau*. Com o cinismo que lhe é próprio, o Sobrinho dirá a propósito de Racine: "O que preferis? Que fosse um bom homem, identificado a seu balcão, como Briasson, ou à sua vara, como Barbier, fazendo regularmente todos os anos uma criança legítima em sua mulher, bom marido, bom pai, bom tio, bom vizinho, comerciante honesto, mas nada mais; ou que fosse patife, traidor, ambicioso, invejoso, perverso, mas autor de *Andrômaca*, *Britânico*, *Ifigênia*, *Fedra* e *Atália*?" (*Oeuvres de Diderot*, p. 401). (N. T.)

Não confundiremos, nem vós, nem eu, o homem que vive, pensa, age e se move no meio dos outros, e o homem entusiasta, que toma a pena, o arco do violino, o pincel ou que sobe aos tablados. Fora de si, a arte que o domina faz dele o que bem entende. Passado o instante de inspiração, porém, ele retorna e volta a ser o que era: por vezes, um homem comum.[80] Pois é tal a diferença entre o espírito e o gênio, que o primeiro quase sempre está presente, enquanto o outro muitas vezes se ausenta.

Não se deve considerar uma cena como um diálogo. Um homem de espírito se sairá muito bem num diálogo isolado. A cena é sempre produto do gênio. Cada cena tem seu movimento e tempo de duração. Não se encontra o movimento ver-

(80) A questão do *gênio* no pensamento de Diderot tem alimentado controvérsias entre seus estudiosos, perplexos frente à disparidade de duas posições defendidas por ele. A primeira posição domina seus textos dos anos 50, aparecendo sobretudo nas *Conversações* e no artigo "Gênio" (1757) da *Enciclopédia* (verbete inicialmente atribuído a Diderot, hoje reconhecido como de Saint-Lambert, embora não se negue a influência decisiva daquele sobre sua redação). Neste artigo, o gênio é definido sobretudo como *entusiasmo*: enquanto filósofo, sua atividade se choca com o espírito de sistema, enquanto poeta, com as regras e o gosto. Dorval, personagem que domina as *Conversações*, encarnará como ninguém esta figura do gênio. Conforme Paul Vernière (ver *Oeuvres Esthétiques*, p. 98), seu retrato na *Segunda Conversação* é, por si só, "um manifesto literário". Para o Diderot de então, continua Vernière, "o poeta é um entusiasta, uma alma sensível, uma força irracional que só se exprime num estado de transe místico".

Esse retrato romântico será posto sob francas reservas em *Sobre o Gênio* e no *Paradoxo sobre o Comediante*, escritos nos anos 70. No primeiro, o gênio é definido como "uma certa conformação da cabeça e das vísceras", dando-se um especial relevo para o 'espírito observador'. Levando às últimas conseqüências a concepção da arte como imitação da natureza, o *Paradoxo* retoma e aperfeiçoa a tese, ao opor a sensibilidade e a observação. Diderot não renega radicalmente o papel da primeira, mas suas fórmulas não deixam dúvida sobre a proeminência que atribui à segunda: "Cabe ao sangue-frio temperar os delírios do entusiasmo" (p. 309).

Neste quadro, o *Discurso* parece ocupar um lugar especial. Se, de um lado, Diderot libera a atividade do poeta da submissão às regras — o gênio só se curvando às leis universais da Natureza — parece óbvio, de outro, que seus conselhos não se endereçam ao "entusiasta" que, "fora de si", é dominado pela inspiração. É possível que a passagem que se acaba de ler não represente mais que a recaída retórica numa posição que Diderot tenderá a abandonar. (N. T.)

dadeiro sem esforço de imaginação. Sem experiência e gosto, não se mede o tempo com exatidão.

A arte do diálogo dramático, tão difícil, talvez ninguém a tenha possuído no mesmo grau que Corneille. Seus personagens se assediam sem reservas, se defendem e se atacam ao mesmo tempo: é uma luta. A resposta não se prende à última palavra do interlocutor: ela concerne à coisa e ao fundo. Podeis vos deter a esmo, vereis que quem está falando sempre vos parece ter razão.

Nos tempos em que, inteiramente dedicado ao estudo das letras, eu lia Corneille, muitas vezes fechava o livro no meio de uma cena e procurava a réplica. Inútil dizer que tais esforços só serviam para me deixar assombrado frente à lógica e força de espírito desse poeta. Poderia dar mil exemplos, mas aqui vai um, dentre muitos, de que me lembro: pertence à sua tragédia *Cina*. Emília determinou Cina a tirar a vida de Augusto, Cina prometeu-o, e parte para a missão. Mas traspassará seu peito com o mesmo punhal que a terá vingado. Emília fica com sua confidente. Perturbada, exclama:

E.: ..... Court après lui, Fulvie...
F.: Que lui dirai-je?...
E.: Dis-lui ..... Qu'il dégage sa foi
Et qu'il choisisse après de la mort ou de moi. [81]

É assim que Corneille conserva o caráter e, numa palavra, satisfaz à dignidade de uma alma romana, à vingança, à ambição, ao amor. Toda a cena de Cina, Máximo e Augusto é insondável.

Entretanto, alguns alardeiam um gosto delicado e pretendem que essa maneira de dialogar é rígida, dá mostras de argumentação por toda parte e mais surpreende que comove. Preferem as cenas em que se converse menos rigorosamente e onde se ponha mais sentimento e menos dialética. Diz-se de tais pessoas que são doidas por Racine, e confesso que também o sou. [82]

(81) "E.: ..... Corre atrás dele, Fúlvia... / F.: O que lhe direi? / E.: Dize-lhe ..... Que retire sua palavra, / e que escolha depois, a morte ou eu." (N. T.)

(82) A tendência em pensar Corneille e Racine sob a oposição entre "dialética" e "sentimento" é bastante comum no século XVIII. No capítulo XII de *O Ingênuo*, de Voltaire, por exemplo, ao iniciar-se na leitura da dramaturgia francesa e ler as peças de Racine, o protagonista "ficou em êxtase, suspirou, derramou lágrimas, decorou-as sem querer"; ao conhecer Corneille, porém, afirma que "tais versos não me vão nem ao ouvdo, nem ao coração".

Por outro lado, curioso observar, com Paul Bénichou, como essa tendência em atribuir "espírito" a Corneille e "coração" a Racine começa a fazer história sob o regime de Luís XIV, quando o sublime cornelliano já se torna "um pouco arcaico". Sob Luís XIII, entretanto, enquanto a França vive "na atmosfera do orgulho, da glória, da generosidade e do romanesco aristocráticos" própria de Corneille, a avaliação é diametralmente oposta. Assim, Saint-Evremond afirma que Corneille "arrebata a alma" e que Racine "ganha o espírito". (Ver Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 15 e segs.) (N. T.)

Desconheço algo tão difícil quanto o diálogo em que as falas e as réplicas só estejam ligadas por sensações tão delicadas, idéias tão fugitivas, movimentos de alma tão rápidos, desígnios tão impensados, que tudo parece descosturado, sobretudo a alguém que não nasceu para sentir o mesmo, nas mesmas circunstâncias.

E.: Ils se ne verront plus .....
F.: ..... Ils s'aimeront toujours! [83]

A.: Vous y serez, ma fille ..... [84]

E o discurso de Clementina desvairada: "Minha mãe era uma boa mãe; mas ela se foi, ou me fui eu. Já não sei quem." [85]

E os adeuses de Barnwell e seu amigo:

Barnwell
"Não imaginas com que fúria eu a amava!... A que ponto a paixão me suprimira o sentimento da bondade!... Escuta... Se ela me pedisse que te assassinasse, a ti... não sei se não o teria feito.

O Amigo
Meu amigo, não exageres assim tua fraqueza.

Barnwell
Não, não tenho nenhuma dúvida... Eu teria te assassinado.

(83) "E.: Eles não se verão mais ..... / F.: Eles se amarão para sempre!" *Fedra*, Ato IV, Cena 6. (N. T.)

(84) "A.: Lá estareis, minha filha ....." *Ifigênia*, Ato II, Cena 2. (N. T.)

(85) Citação de *A História de Charles Grandson de Richardson*. (N. T.)

O Amigo
Ainda não nos abraçamos. Vem." [86]

"Ainda não nos abraçamos": que resposta a "eu teria te assassinado"!

Se um filho meu não sentisse aqui nenhuma ligação, preferiria que ele não tivesse nascido.[87] Sim, eu teria mais aversão por ele do que por Barnwell assassino do próprio tio.

E toda a cena do delírio de Fedra.

E todo o episódio de Clementina.

Dentre as paixões, as mais fáceis de se simular são também as mais fáceis de se pintar. A grandeza de alma nelas se inclui; ela sempre comporta um não sei quê de falso e exagerado. Elevando a alma à altura de Catão, encontra-se uma palavra sublime. Mas o poeta que fez Fedra dizer:

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!...
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière? [88]

tal poeta não pôde esperar tal passagem antes de tê-la encontrado. E me tenho em maior estima por sentir-lhe o mérito do que por algo que vier a escrever em toda a minha vida.

Acho concebível que se possa, à força de trabalho, fazer uma cena de Corneille, não sendo um Corneille de nascença;

(86) Referência ao Ato V, Cena 5, de *O Mercador de Londres ou A História* de Georg Barnwell do dramaturgo inglês Georg Lillo (1693-1739), modelo de tragédia burguesa, segundo Diderot. A mesma cena fora citada nas *Conversações*: "*Eu*: Mas e a decência? e a decência? *Dorval*: Não ouço mais do que a repetição dessa palavra. A amante de Barnwell entra descabelada em sua prisão. Os dois amigos se abraçam e caem por terra" (p. 90). (N. T.)

(87) Em outra parte, a mesma idéia é atribuída à leitora amante de Richardson, em contenda com uma leitora hostil. "Na sua opinião, o espírito de Clarisse consiste em fazer frases e tão logo tenha chegado a fazer algumas, ei-la consolada. Reconheço que é uma grande maldição sentir e pensar assim; tão grande, porém, que eu preferiria de pronto que minha filha morresse em meus braços a sabê-la atingida por ela. Minha filha!... Sim, pensei bem no que disse e não volto atrás." (*Elogio*, p. 43) (N. T.)

(88) "Deuses! estivesse eu sentada à sombra das florestas!... / Quando poderei, mediante uma nobre poeira, / Seguir com os olhos um carro sumindo na carreira?" Racine, *Fedra*, Ato I, Cena 3. (N. T.)

mas jamais pude conceber que se possa fazer uma cena de Racine, não sendo um Racine de nascença.

Molière é muitas vezes inimitável. Tem cenas monossilábicas entre quatro ou cinco interlocutores, onde cada um diz apenas o que lhe cabe. Mas esta palavra está contida no caráter, pinta-o. Há passagens, em *As Sabichonas*, que fazem a pena cair de nossa mão. Se algum talento temos, ele se eclipsa. Ficamos dias inteiros sem nada fazer, sentindo desgosto por nós mesmos. A coragem só reaparece à medida que, dissipando-se a impressão sentida, perdemos a memória daquilo que lemos.

Mesmo que este homem surpreendente não cuide de empregar todo o seu gênio, ainda assim ele transparece. Elmira se lançaria sobre o rosto de Tartufo e Tartufo teria a cara de bobo de quem cai numa armadilha grosseira: mas vede como ele se sai desta. Elmira ouviu sem indignação a declaração de Tartufo. Impôs silêncio ao filho. Ela própria observa que um homem apaixonado é fácil de seduzir. E é assim que o poeta engana o espectador, esquivando-se de uma cena que, sem tais precauções, exigiria mais arte ainda, me parece, do que ele pôs na sua. Na mesma peça, porém, se Dorina tem mais espírito, discernimento e delicadeza nas idéias, e mesmo mais nobreza de expressão do que qualquer dos seus amos, se ela diz:

Des actions d'autrui, teintes de leurs couleurs,
Ils pensent, dans le monde, autoriser les leurs;
Et, sous le faux espoir de quelque ressemblance,
Aux intrigues qu'ils ont, donner de l'innocence;
Ou faire ailleurs tomber quelques traits partagés
De ce blâme public dont ils sont trop chargés. [89]

não posso acreditar que é uma criada quem fala.

Terêncio é único, principalmente nas narrativas. É uma onda pura e transparente, que flui de maneira sempre igual,

(89) "Pelas ações de outrem, tintas de suas cores, / Eles pensam, na vida, autorizar as suas; / E, na falsa esperança de alguma semelhança, / Às intrigas que fazem, conferir inocência; / Ou lançar sobre alguém traços partilhados / Desta acusação pública que tanto lhes pesa." (*O Tartufo*, Ato I, Cena 1) (N. T.)

não ganhando mais impulso e murmúrio do que recebe da inclinação e do terreno. Nenhum espírito, nenhum alarde de sentimentos, nenhuma sentença com ares de epigrama, jamais aquelas definições que só caberiam em Nicole ou La Rochefoucauld.[90] Quando generaliza uma máxima, é de maneira simples e popular; pensaríeis que citou um provérbio conhecido: nada que seja alheio ao argumento. Hoje que nos tornamos dissertadores, quantas cenas de Terêncio não chamaríamos de vazias?

Li e reli atentamente este poeta; jamais cenas supérfluas, nem nada de supérfluo nas cenas. Só conheço uma que poderia ser atacada, a primeira do segundo ato do *Eunuco*. O capitão Traso deu uma moça de presente à cortesã Taís. É o parasita Gnato quem deve apresentá-la. A caminho em sua companhia ele se diverte em recitar ao espectador um elogio muito agradável de sua profissão. Mas era o momento apropriado? Que Gnato espere em cena a moça que se encarregou de levar e diga consigo mesmo o que bem entender, isto eu admito.

Terêncio não se preocupa muito em ligar as cenas. Chega a deixar o palco vazio por três vezes seguidas, o que não me desagrada, principalmente nos últimos atos.

Estes personagens que se sucedem, só proferindo uma palavra, de passagem, me fazem imaginar uma grande perturbação.

Cenas curtas, rápidas, isoladas, umas pantomímicas, outras faladas, produziriam, me parece, efeito ainda maior na tragédia. No começo de uma peça, recearia apenas que dessem demasiada velocidade à ação e causassem obscuridade.

Quanto mais complicado o enredo, mais fácil o diálogo. A grande quantidade de incidentes dá, a cada cena, um objeto diferente e determinado; ao contrário, se a peça for simples, um só incidente alimentando várias cenas, caberá a cada uma

(90) Nicole (1625-1695) e La Rochefoucauld (1613-1680), moralistas franceses. O primeiro escreveu *Ensaios de Moral*, alinhou-se com os jansenistas, colaborou na *Lógica de Port-Royal*. O segundo escreveu *Reflexões ou Sentenças e Máximas Morais*, cujo tema dominante é o amor-próprio. Diderot recorre a ambos com freqüência, para aproximá-los e distingui-los dos poetas: "Tudo o que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld e Nicole puseram em máximas, Richardson pôs em ação" (*Elogio*, p. 29). (N. T.)

não sei quê de vago, que atrapalha um autor comum. Mas é então que se revela o homem de gênio.

Quanto mais frouxos os fios que ligarem as cenas ao enredo, mais dificuldade terá o poeta. Dai uma dessas cenas indeterminadas a cem pessoas diferentes e cada uma a fará à sua maneira: entretanto, somente uma dessas maneiras será boa.

Leitores comuns avaliam o talento de um poeta pelos trechos que os afetam mais. O que arranca suas exclamações é um reconhecimento ou então o discurso do sedicioso aos conjurados. Mas, se interrogarem o poeta sobre a própria obra, verão que deixaram passar, sem notá-lo, o trecho pelo qual ele se felicita.

Quase todas as cenas de *O Filho Natural* são do tipo daquelas cujo objeto vago poderia deixar perplexo o poeta. Dorval está mal consigo mesmo e esconde do amigo, de Rosália e de Constança o fundo de sua própria alma; Rosália e Constança vivem uma situação mais ou menos parecida e, por isso, nenhum deles proporcionava um só fragmento de detalhe que, bem ou mal, pudesse ser tratado.

Tal tipo de cena é mais raro em *O Pai de Família*, porque esta peça tem mais movimento do que aquela.

Há poucas regras gerais na arte poética. Entretanto, aqui vai uma para a qual não conheço exceção. É que o monólogo é um momento de pausa para a ação e de perturbação para o personagem. Isto se aplica até mesmo ao monólogo que principia uma peça. Se for tranqüilo, negará a verdade segundo a qual um homem só fala consigo próprio nos momentos de perplexidade. Se for longo, pecará contra a natureza da ação dramática, interrompendo-a em demasia.

Sou incapaz de suportar as caricaturas, quer as que embelezem, quer as que desfigurem; pois a bondade e a maldade podem ser igualmente exageradas; e quando somos menos sensíveis a um desses defeitos do que ao outro, é por mera decorrência de nossa vaidade.

Em cena, reclamamos que os caracteres sejam unos. É uma falsidade atenuada pela curta duração do drama: pois em quantas circunstâncias da vida o homem não se desvia do seu caráter!

O fraco é o oposto do exagerado. Pânfilo me parece fraco na *Ândria*. Davo precipitou-o em núpcias que abomina. Sua amante acaba de dar à luz. Ele tem uma centena de razões para estar aborrecido. No entanto, encara tudo com bastante calma. O mesmo não ocorre com seu amigo Carino, nem com o Clínia do *Heautontimorumenus*. Este chega de longe e, enquanto tira as botas, ordena que Davo vá buscar sua amante. Não há muita galanteria nesses costumes, mas têm uma energia diferente dos nossos e oferecem outros recursos para o poeta. É a natureza entregue aos seus movimentos desenfreados. Na boca de um Clínia ou de um Quérea nossas conversinhas madrigalizadas seriam uma graça! Como são frios nossos papéis de amantes!

XVIII. Dos costumes

O que mais me agrada na cena antiga são os amantes e os pais. Quanto aos Davos, me desgostam, e estou convencido de que — a menos que o argumento diga respeito aos costumes antigos ou, tratando-se dos nossos, seja desonesto — não mais voltaremos a ver tais personagens.

Tendo preconceitos a destruir, vícios a perseguir e ridículos a desprezar, todo povo precisa de espetáculos, mas que lhe sejam próprios. Que instrumento para o governo, se souber utilizá-lo quando for preciso preparar a mudança de uma lei ou revogar um costume!

Atacar os comediantes por seus costumes é ter aversão por todos os estados em que se divide a sociedade.

Atacar o espetáculo por seu abuso é levantar-se contra toda espécie de instrução pública, e tudo o que até hoje se disse a esse respeito, aplicado ao que são ou foram as coisas, e não ao que poderiam ser, é uma injustiça e uma inverdade.[91]

(91) Os dois últimos parágrafos retomam a *Carta a D'Alembert* como interlocutor implícito. Na *Carta*, além de atacar radicalmente o teatro, como se sabe, Rousseau fazia o processo da profissão do comediante. Anos depois, será ainda pensando na repercussão do vigoroso texto de Rousseau que Diderot escreverá o *Paradoxo*, insistindo na reforma do teatro e procurando reabilitar a imagem desfavorável do comediante no século XVIII.

Um povo não tem a mesma capacidade para se destacar em todos os gêneros de drama. A tragédia me parece mais própria do gênio republicano e a comédia, principalmente a jocosa, do caráter monárquico.

Entre homens que nada devem uns aos outros, a pilhéria será dura. Para se tornar leve, deverá acertar no alto, e é o que ocorrerá num Estado onde os homens estão distribuídos em diferentes ordens, que podem ser comparadas a uma alta pirâmide, e aqueles que estão na base, sobrecarregados por um peso esmagador, são forçados a ser comedidos até nas queixas.

Um inconveniente muito comum, devido à ridícula veneração por certas condições, é o de fazer destas as únicas cujos costumes são pintados; assim, a utilidade dos espetáculos se restringe e é até possível que eles se tornem um canal mediante o qual os defeitos dos grandes se difundam e passem aos pequenos.[92]

Num povo escravo, tudo se degrada. É preciso aviltar-se, pelo tom e pelo gesto, para despojar a verdade de seu peso e ultraje. Os poetas parecem então bobos da corte: falam livremente, devido ao desprezo que sofrem. Ou, se preferirem, assemelham-se a certos réus que, arrastados diante de nossos tribunais, são absolvidos apenas porque conseguiram se fazer de loucos.

Nós temos comédias. Os ingleses têm sátiras, em verdade de muita força e alegria, mas desprovidas de costumes ou gosto. Os italianos ficaram reduzidos ao drama burlesco.

Em geral, quanto mais civilizado e polido um povo, menos poéticos os seus costumes; ao abrandar-se, tudo se enfra-

Sobre a grande questão que separa Diderot e Rousseau, isto é, a "da eventual perfectibilidade do teatro", ver o ensaio citado de Bento Prado Jr. (N. T.)

(92) Curioso notar nesta passagem uma das tantas convergências entre Diderot e Rousseau. Na *Nouvelle Héloïse* criticando demoradamente o caráter aristocrático da comédia francesa, Rousseau denuncia os mesmos efeitos: "Diríeis que a França é povoada apenas por condes e cavaleiros e quanto mais o povo aqui é miserável e mendigo, tanto mais brilhante e magnífico é o quadro desse povo. Daí decorre que, ao pintar o ridículo dos estados que servem de exemplo aos outros, este é antes difundido que suprimido e o povo, sempre macaco e imitador dos ricos, vai ao teatro menos para rir de suas loucuras que para estudá-las, tornando-se ainda mais louco que eles ao imitá-las. Eis o que o próprio Molière causou; ele corrigiu a corte infectando a cidade: e seus ridículos marqueses foram o primeiro modelo dos pequenos senhores burgueses que os sucederam" (Carta XVII a Julie, II Parte). (N. T.)

quece.[93] Quando a natureza prepara modelos à arte? É quando os filhos se arrancam os cabelos ao redor do leito do pai moribundo; quando a mãe descobre o seio e conjura o filho pelas mamas que o nutriram; quando alguém corta a cabeleira e a espalha sobre o cadáver do amigo ou sustenta a cabeça deste amigo e o conduz à fogueira, recolhe suas cinzas e as encerra numa urna que, de tempos em tempos, deixa banhada de lágrimas; quando as viúvas descabeladas, a morte lhes arrebatando um esposo, se dilaceram o rosto com as unhas; quando os condutores do povo, nas calamidades públicas, trazem até o chão a fronte humilhada e, tomados de dor, abrem as vestes e batem no peito; quando o pai apanha nos braços o filho recém-nascido, eleva-o aos céus e sobre ele faz uma prece aos deuses; quando o primeiro movimento do filho, tendo abandonado os pais e voltando a vê-los após uma longa ausência, é abraçar-lhes os joelhos e esperar, prosternado, a bênção; quando os repastos são sacrifícios que principiam e terminam com o ato de derramar por terra taças cheias de vinho; quando o povo fala aos seus senhores e estes o compreendem e respondem; quando se vê um homem com a testa enfaixada diante do altar, e uma sacerdotisa estendendo a mão sobre ele, invocando os céus e celebrando as cerimônias expiatórias e lustrais; quando as pítias, enfurecidas pela presença de um demônio que as atormenta, estão sentadas sobre tripés, os olhos extraviados, fazendo rugir com gritos proféticos o fundo obscuro dos antros; quando os deuses, sedentos de sangue humano, só se pacificam pela sua efusão; quando bacantes, armadas de tirsos, se perdem nas florestas e infundem pavor ao profano que se acha em seu caminho; quando mulheres se despem sem pudor e, abrindo os braços ao primeiro passante, se prostituem, etc.

(93) A passagem aproxima Diderot do *Discurso sobre as Ciências e as Artes* (1750), de Rousseau, peça da qual o primeiro foi grande entusiasta (ver Rousseau, *As Confissões*, Livro VIII). Embora absorvido pela oposição entre ciência e virtude, Rousseau não deixa de atentar para a corrupção do gosto decorrente da corrupção dos costumes. Que se tome, por exemplo, esta apóstrofe a Voltaire: "Dizei-nos, célebre Arouet, quantas belezas viris e fortes sacrificastes à nossa falsa delicadeza, e quanto o espírito da galanteria, tão fértil em pequenas coisas, vos custou em grandes" (*Discurso*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 51). (N. T.)

Não afirmo que tais costumes sejam bons, mas que são poéticos.

De que precisa o poeta? De uma natureza bruta ou cultivada, pacífica ou agitada? Preferirá ele a beleza de um dia puro e sereno ao horror de uma noite escura, onde o assobio intermitente dos ventos se mistura por intervalos ao murmúrio surdo e contínuo de um trovão longínquo, e na qual vê o relâmpago iluminar o céu sobre sua cabeça? Preferirá o espetáculo do mar tranqüilo ao das ondas agitadas? O mudo e frio aspecto de um palácio, ao passeio entre ruínas? Um edifício construído, um espaço plantado pela mão dos homens, à espessura de uma grande floresta, ao desvão ignorado de uma rocha deserta? Lençóis d'água, bacias, cascatas, à visão de uma catarata que se quebra caindo pelos rochedos, e cujo estrondo se faz ouvir pelo pastor aterrorizado que conduziu seu rebanho à montanha?

A poesia reclama algo enorme, bárbaro e selvagem.[94]

É quando o furor da guerra civil ou do fanatismo arma os homens de punhais e o sangue corre com abundância sobre a terra, que a coroa de Apolo se agita, se torna verde e pede para ser aspergida. Ela fenece nos tempos de paz e lazer. A idade de ouro talvez produzisse uma canção ou uma elegia. A poesia épica e a poesia dramática reclamam outros costumes.

Quando veremos nascer os poetas? Após os tempos de desastres e grandes catástrofes, ao começarem a respirar os povos extenuados. É então que as imaginações, abaladas por terríveis espetáculos, pintam coisas desconhecidas àqueles que não as testemunharam. Não provamos nós, em certas circunstâncias, uma espécie de terror que nos era alheio? Por que nada produziu ele? Já não temos gênio para isso?

O gênio pertence a todas as épocas, mas os homens que o possuem permanecem em torpor, salvo se acontecimentos extraordinários inflamam a massa e os fazem aparecer. Então, os sentimentos se acumulam no peito, causando-lhe aflição;

(94) A propensão em exaltar "a energia do modelo", mesmo à custa "das regras do bom gosto" (os termos são de Yvon Belaval, *op. cit.*), se extremará cada vez mais até o *Paradoxo sobre o Comediante* e aprofundará as divergências entre Diderot e Voltaire. (N. T.)

e aqueles que possuem um instrumento, coagidos a falar, fazem uso dele e se aliviam.

Que recursos terá, pois, um poeta num povo cujos costumes são fracos, pequenos e amaneirados; em que a imitação rigorosa das conversas daria apenas num emaranhado de expressões falsas, insensatas e baixas; em que já não há franqueza e bonomia; em que o pai chama o filho de senhor e a mãe chama a filha de senhorita; em que as cerimônias públicas nada têm de venerandas; o comportamento doméstico, nada de comovente e honesto; os atos solenes, nada de verdadeiros? Ele tentará embelezá-los, escolherá circunstâncias que melhor se prestem à sua arte: desprezará aquelas e se atreverá a imaginar outras.

Mas que delicadeza de gosto não deverá ter para sentir até que ponto os costumes públicos e particulares podem ser embelezados? Se ultrapassar as medidas, será falso e romanesco.

Se os costumes que imaginar existiram outrora, não sendo longínquo este tempo; se um uso pertencer ao passado, mas dele restar uma expressão metafórica na língua; se tal expressão tiver uma marca de honestidade, se assinalar uma piedade antiga, uma saudosa simplicidade; se por causa dela os pais se virem mais respeitados, as mães mais honradas e os reis populares, que o poeta tenha a audácia de usá-la. Longe de repreendê-lo por ter faltado com a verdade, suporei que estes velhos e bons costumes aparentemente se conservaram nessa família. Que ele só se proíba aquilo que seria próprio dos usos presentes de um povo vizinho.

Mas admirai a extravagância dos povos civilizados. Às vezes, sua delicadeza é levada ao ponto de proibir aos poetas o emprego das próprias circunstâncias que fazem parte dos seus costumes, e que possuem simplicidade, beleza e verdade. Quem se atreveria, entre nós, a colocar palha sobre o palco, para nela expor um recém-nascido? Se o poeta aí pusesse um berço, algum estouvado da platéia certamente arremedaria os gritos da criança; os camarotes e o anfiteatro cairiam na risada e a peça, em desgraça. Ó povo jocoso e leviano! que marcos estabeleceis para a arte! que cativeiro infligis a vossos artistas! e de que prazeres a delicadeza vos priva! Em cena, vaiaríeis o tempo todo as mesmas coisas que em pintura vos agradariam e comoveriam. Infeliz do homem de gênio que tentar um espetáculo conforme à natureza, mas contrário aos vossos preconceitos.

Terêncio expôs o recém-nascido em cena. E fez mais. Fez ouvir de dentro da casa os gemidos da mulher nas dores que o trazem ao mundo. Eis o que é belo, mas não seria do vosso agrado.

É preciso que o gosto de um povo seja incerto para admitir na natureza coisas cuja imitação proíbe a seus artistas, ou para admirar na arte os efeitos que desprezaria na natureza. De uma mulher que se parecesse com uma dessas estátuas que encantam nossos olhos nas Tulherias, diríamos que tem uma bonita cabeça, mas os pés grandes, as pernas grossas e nenhuma cintura. A mulher que for bela para o escultor num sofá, será feia no seu ateliê. Estamos cheios dessas contradições.

XIX. Do cenário

Porém, o que mais mostra quão longe ainda estamos do bom gosto e da verdade, é a pobreza e falsidade dos cenários e o luxo dos trajes.

Exigis que o poeta se sujeite à unidade de lugar,[95] e abandonais a cena à ignorância de um mau cenógrafo.

Pretendeis reconciliar os poetas com o verdadeiro, tanto no encadeamento das peças, quanto nos seus diálogos; e reaproximar os atores do desempenho natural e da declamação real? Levantai a voz, reclamai somente que o lugar da cena seja mostrado como deve ser.

Uma vez que a natureza e a verdade se introduzirem em vosso teatro, na mais insignificante circunstância, logo sentireis o ridículo e o mau gosto se alastrando sobre tudo o que contrastar com elas.

O mais equivocado sistema dramático é aquele que se pode acusar de metade verdadeiro e metade falso. É uma

(95) Uma das leis das três unidades (ver nota 63) proibia o deslocamento espacial entre as cenas de uma peça. (N. T.)

mentira desastrada, em que certas circunstâncias tornam patente a impossibilidade do resto. O defeito de Shakespeare [96] não é o maior engano em que pode cair o poeta. Revela apenas falta de gosto.

Que o poeta, tão logo julgueis sua obra digna de ser representada, mande buscar o cenógrafo. Que leia a ele o seu drama. Familiarizado com o lugar da cena, que o cenógrafo o represente tal como ele é, tendo em mente sobretudo que a pintura teatral deve ser mais rigorosa e mais verdadeira do que qualquer outro gênero de pintura.

A pintura teatral se absterá de muita coisa que a pintura comum se autoriza. Se um pintor de ateliê tiver que representar uma cabana, ele apoiará o edifício numa coluna quebrada, e de um capitel coríntio caído fará um assento à porta. De fato, não é impossível que exista uma choupana onde outrora existira um palácio. Tal circunstância me desperta uma idéia acessória comovente, evocando-me a instabilidade das coisas humanas. Mas não é disso que se trata, na pintura teatral. Nenhuma distração, nenhuma suposição devem produzir em minha alma um princípio de impressão diferente daquela que o poeta está interessado em provocar.

(96) Este juízo sobre Shakespeare (1564-1616) se aproxima da maneira como Voltaire julgava o dramaturgo inglês. Mesmo quando ainda imaginava conciliar Shakespeare e Calderón, de um lado, e Corneille e Racine, de outro, Voltaire já escrevia: "Ele (Shakespeare) possuía um gênio cheio de força e fecundidade, de natural e sublime, sem a menor centelha de bom gosto e sem o menor conhecimento das regras" (*Cartas Filosóficas*, 1734). Com o passar dos anos, a reserva de Voltaire em relação a Shakespeare vai se tornando hostilidade e aumenta na proporção de sua admiração pelos clássicos franceses. Em 1768, por exemplo, dirá: "(Shakespeare) é uma bela natureza, mas bem selvagem; nenhuma regularidade, nenhum decoro, mas baixeza e grandeza, bufonaria e terrível: é o caos da tragédia, no qual há cem traços de luz" (*Carta a Walpole*). Em 1776, Voltaire demonstrará inquietação com partidários de Shakespeare na França e se penitenciará por ter sido o primeiro a chamar a atenção dos franceses sobre este "monstro" (*Carta a D'Argental*). A esta altura, entretanto, Diderot já ultrapassou suas resistências em relação a Shakespeare. Desde as *Conversações*, de resto, a propósito de uma questão que sempre o separou de Voltaire — a prosificação da tragédia — Diderot já revelava a propensão para reclamar-se da "mescla" shakespeariana: "As tragédias de Shakespeare são metade em verso e metade em prosa". Por outro lado, se o juízo sobre Shakespeare é cauteloso no *Discurso*, a tendência em sacrificar o bom gosto à "energia do modelo" já prenuncia a exaltação das "carnificinas de Shakespeare" contra as "jeremíadas" de Racine e as "fanfarronadas" de Corneille (ver *Paradoxo*). Shakespeare será posto, então, no mesmo patamar que os grandes trágicos gregos e utilizado como arma nas contendas contra Voltaire. (N. T.)

Dois poetas não podem se mostrar, ao mesmo tempo, com igual proveito para ambos. O talento subordinado será em parte sacrificado ao talento dominante. Se caminhasse só, ele representaria uma coisa geral. Dirigido por outro, resta-lhe apenas recorrer a um caso particular. Vede a diferença, quanto ao calor e ao efeito, entre as marinhas que Vernet [97] pintou por imaginação e aquelas que ele copiou. O pintor de teatro deve se restringir às circunstâncias que servem à ilusão. Deve se abster dos acidentes que a ela se opuseram. Quanto aos acidentes que embelezam sem causar prejuízos, deverá usá-los com toda sobriedade. Eles sempre terão o inconveniente de nos distrair.

Eis aí as razões pelas quais o mais belo cenário teatral nunca será mais do que um quadro de segunda ordem.

No gênero lírico o poema é feito para o músico, assim como o cenário para o poeta: por isso, esse poema jamais será tão perfeito quanto poderia sê-lo, caso o poeta fosse livre.

Tendes um salão a representar? Que pertença a um homem de gosto. Nada de porcelana, pouco dourado, móveis simples: salvo se o argumento exigir expressamente o contrário.

XX. Dos trajes

A pompa põe tudo a perder. O espetáculo da riqueza não é belo. A riqueza é caprichosa demais; pode deslumbrar os olhos, mas não pode tocar a alma. Sob um traje bordado a ouro, vejo apenas um homem rico, e é um homem que procuro. Quem se impressionar com os diamantes que escondem as graças duma bela mulher será indigno de contemplar uma bela mulher.

(97) Desde 1753, Vernet (1714-1784) vinha expondo suas marinhas nos *Salões*. Apesar do que diz aqui, Diderot escreverá a propósito das marinhas de 1759: "Temos um monte de *Marinhas* de Vernet: umas locais, outras ideais e, em todas, a mesma imaginação, o mesmo fogo, a mesma sabedoria, o mesmo colorido, os mesmos detalhes, a mesma variedade" (*Salão de 1759, in Oeuvres Esthétiques*, p. 561). (N. T.)

A comédia reclama um desempenho sem disfarces. No palco, os trajes não devem ser mais esmerados nem mais descuidados do que as roupas caseiras.

Atores! se, por causa do espectador, arruinai-vos com o vestuário, não tendes gosto algum e esqueceis que o espectador nada é para vós.

Quanto mais sério o gênero, mais é necessário severidade nos trajes.

Onde estará a verossimilhança, se no momento de uma ação tumultuosa, os homens tiverem tempo de se enfeitar como num dia de representação ou festa?

Quanto não gastaram nossos comediantes com a representação de *O Órfão da China*?[98] Quanto não pagaram para subtrair uma parte do efeito desta obra? Em verdade, o luxo dos trajes teatrais agrada somente às crianças, que ficam imóveis e pasmas nessas ruas enfeitadas com tapeçarias coloridas. Ó atenienses, sois crianças!

Roupas belas e simples, de cor severa, é disso que precisamos, e não de toda vossa lantejoula e floreio. A esse respeito, interrogai outra vez a pintura. Há entre nós um artista tão bárbaro a ponto de mostrar numa tela gente tão enfadonha e brilhante quanto sois em cena?

Atores, se quiserdes aprender a vos trajar, se quiserdes perder o falso gosto da pompa e vos reaproximar da simplicidade tão conveniente aos grandes efeitos e à vossa fortuna e hábitos, tratai de freqüentar nossas galerias.

Se algum dia *O Pai de Família* for levado ao teatro, creio que este personagem não poderia se vestir com demasiada simplicidade. Cecília só precisaria da roupa caseira de uma moça opulenta. Ao Comendador concederei, se quiserem, um galão de ouro inteiriço e uma bengala com castão em forma de bico de corvo. Se trocasse de roupa, entre o primeiro e o segundo ato, isto não me espantaria muito da parte de um homem tão caprichoso. Mas poria tudo a perder, se Sofia não estivese *en siamoise*[99] e a senhora Hébert endomingada como uma mulher do povo. Saint-Albin é o único cuja idade e condição me farão passar, no segundo ato, à elegância e ao luxo. No primeiro, precisará apenas de um redingote de pelúcia sobre um paletó de tecido grosseiro.

(98) Tragédia de Voltaire, apresentada pela primeira vez em 1755. (N. T.)
(99) Tecido de seda e algodão. (N. T.)

Nem sempre o público é capaz de desejar o verdadeiro. Quando se precipita na falsidade, pode lá permanecer durante séculos; mas é sensível às coisas naturais e, tão logo sentir sua impressão, jamais a perderá de todo.

Uma atriz corajosa acaba de se desfazer das anquinhas, e ninguém o lamentou. E irá mais longe, eu garanto. Ah! se um dia ousar aparecer em cena com toda a nobreza e simplicidade de arranjo que seus papéis reclamam! digamos mais, com toda a desordem provocada por acontecimentos tão terríveis quanto a morte do esposo, a perda do filho e outras catástrofes da cena trágica; se o fizer, como ficarão, em torno de uma mulher descabelada, todas essas bonecas empoadas, frisadas, cheias de penduricalhos? Mais cedo ou mais tarde, teriam que se pôr de acordo com ela. A natureza, a natureza, não se lhe resiste. É preciso enxotá-la ou sujeitar-se a ela.

Ó Clairon,[100] é de vós que volto a falar! Não permiti que o uso e o preconceito vos subjuguem. Entregai-vos ao vosso gosto e gênio, mostrai-nos a natureza e a verdade: é o dever daqueles que amamos, e cujos talentos nos levam a aceitar qualquer coisa que resolvam fazer.

XXI. Da pantomima

O paradoxo que se segue será reconhecido por alguns, mas provocará a indignação de outros (e que importa, a vós e a mim? antes de mais nada, dizer a verdade, eis nossa divisa): nas peças italianas,[101] nossos comediantes italianos de-

(100) Claire de la Tude (1723-1803), a Clairon, grande estrela da *Comédie Française* desde seu êxito em *Fedra* (1743), destacou-se como intérprete de Voltaire. Diderot faz o elogio reiterado da Clairon ao longo de sua obra: no *Paradoxo*, ela passa por modelo de comediante ("Que desempenho mais perfeito que o de Mlle. Clairon?"), capaz de representar com sangue-frio, por oposição à sua grande rival, a intuitiva Dumesnil (1711-1803). (N. T.)

(101) No trecho que se segue, Diderot se refere à tradição de desempenho teatral cultivada na *Comédie des Italiens*, uma das três grandes salas de espetáculo na Paris do século XVIII. Diretamente vinculados à *commedia dell'arte*, os *Italiens* cen-

sempenham com mais liberdade do que os comediantes franceses; eles dão menos importância ao espectador. Num sem-número de vezes, esquecem-no completamente. Em sua ação, acha-se um não sei quê de original e fácil, que me agrada e a todos agradaria, não fossem os discursos insípidos e a intriga absurda que a desfiguram. Através de seus disparates, enxergo pessoas em júbilo, procurando se divertir e se entregando ao ímpeto da imaginação; prefiro esta embriaguez àquilo que é rígido, pesado e empertigado.

"Mas improvisam, o papel que fazem não lhes foi ditado."

Bem o percebo.

"E se quiserdes vê-los tão medidos e compassados, e mais frios do que os outros, dai-lhes uma peça escrita."

Admito que já não serão os mesmos: mas que impede que o sejam? Na quarta representação, as coisas decoradas não serão para eles tão familiares quanto se fossem de sua própria invenção?

"Não. O improviso tem um caráter que a coisa preparada jamais terá."

Admito-o. Entretanto, o que mais os deixará simetrizados, engomados e embotados, é que desempenharão por imitação, tendo em mira outro teatro e outros atores. Que farão, pois? Irão se dispor em círculo, chegarão a passos contados e medidos; estarão à cata de aplausos, deixarão a ação; se dirigirão à platéia, falando com ela, e se tornarão enfadonhos e falsos.

Tenho observado que geralmente nossos insípidos personagens subalternos permanecem em seus humildes papéis, ao contrário dos personagens principais. A razão para tanto, me parece, é que são contidos pela presença de um outro que os dirige: é a este outro que se endereçam, é para ele que sua ação está voltada. E tudo correria muito bem, se a coisa fosse prescrita aos primeiros papéis, como a dependência a prescreve aos papéis subalternos.

travam o espetáculo na improvisação do ator. A origem desta companhia na França remonta a Catarina de Médicis; expulsos em 1697 por Luís XIV, os *Italiens* são chamados de volta pelo duque de Orléans, após a morte daquele. É então que Luigi Riccoboni e sua mulher Elena reorganizam a companhia. (N. T.)

Existe um certo pedantismo nas nossas poéticas, e muita nas nossas composições dramáticas: como não existiria na representação?

Este pedantismo, em toda parte tão contrário ao caráter fácil da nação, conterá ainda muito tempo os avanços da pantomima, porção tão importante da arte dramática.

Afirmei que a pantomima é uma parcela do drama; que o autor deve dedicar-se a ela seriamente; que se a pantomima não for algo familiar e presente para ele, não será capaz de começar, desenvolver ou terminar a cena com alguma verdade; e que muitas vezes deve-se escrever o gesto no lugar do discurso.

Acrescento que há cenas inteiras em que é infinitamente mais natural que os personagens se movam do que falem: e vou prová-lo.

Tudo o que ocorre no mundo pode se passar no palco. Suponhamos, pois, que dois homens, em dúvida se devem estar descontentes ou satisfeitos um com o outro, estejam esperando um terceiro que os informe: o que dirão até que este terceiro chegue? Nada. Irão e virão, se mostrarão impacientes, mas ficarão calados. Não terão nenhuma intenção de dizer coisas de que poderiam se arrepender. Eis o caso de uma cena inteiramente pantomímica, ou quase. E quantas outras não existirão?

Pânfilo se acha em cena com Cremes e Simão.[102] Cremes considera tudo o que o filho lhe diz como imposturas de um jovem libertino que precisa justificar suas tolices. O filho lhe pede para invocar o testemunho de alguém. Pressionado por ele e por Simão, Cremes consente em ouvir a testemunha. Pânfilo vai buscá-la, Simão e Cremes ficam a sós. Pergunto o que fazem enquanto Pânfilo está em casa de Glicério, falando com Crito, pondo-o a par de tudo, explicando-lhe o que espera dele e determinando-o a vir falar com Cremes, seu pai. Deve-se supô-los imóveis e mudos, ou imaginar que Simão continue a entreter Cremes; que Cremes, a cabeça baixa e o queixo apoiado na mão, escute-o ora pacientemente, ora encolerizado, passando-se entre eles uma cena inteiramente pantomímica.

(102) Diderot se refere à *Ândria*, de Terêncio. (N. T.)

Mas tal exemplo não é o único existente neste poeta. Em outra parte, que faz em cena um dos anciãos, enquanto o outro vai dizer ao filho do primeiro que o pai sabe de tudo e o deserda, deixando todos os bens à filha?[103]

Se Terêncio tivesse tido a intenção de escrever a pantomima, não teríamos a esse respeito nenhuma dúvida. Mas que importa que a tenha ou não escrito, uma vez que é preciso tão pouco discernimento para imaginá-la aqui? Nem sempre acontece o mesmo. Quem precisaria imaginá-la em *O Avaro*? Harpagão fica alternativamente triste e alegre, conforme Frosina lhe fale da indigência ou da ternura de Mariana. Aqui, o diálogo se institui entre o discurso e o gesto.

Deve-se escrever a pantomima sempre que esta fizer as vezes de quadro; der energia ou clareza ao discurso; fizer ligações no diálogo; caracterizar; consistir num jogo delicado que não se pode adivinhar; e deve-se escrevê-la quase sempre no começo das cenas.

Ela é tão essencial que, de duas peças compostas, uma levando em conta a pantomima, e a outra não, as execuções serão de tal modo diversas que aquela em que a pantomima tiver sido considerada parte do drama não poderá ser desempenhada sem a pantomima; ao contrário da outra, em que a pantomima tiver sido negligenciada. Na representação, não será subtraída ao poema que a possuir, assim como de forma alguma será dada ao poema que não a possuir. É ela que fixará a duração das cenas e dará colorido a todo o drama.

Molière dignou-se a escrevê-la, nada mais é preciso dizer.

Mas ainda que Molière não a tivesse escrito, um outro estaria errado se pensasse nela? Ó críticos, cérebros limitados, homens de pouco discernimento, até quando nada julgareis em si mesmo, até quando louvareis ou condenareis apenas segundo o existente?

Quantas vezes Plauto, Aristófanes e Terêncio não embaraçaram os mais hábeis intérpretes, pelo fato de não terem indicado o movimento da cena! Terêncio assim começa os *Adelfos*: "Storax... Esquino não voltou para casa esta noite." O que significa isto? Mício fala com Storax? Não. Storax não está em cena neste momento; este personagem nem mesmo

(103) Referência ao *Heautontimorumenus*. (N. T.)

faz parte da peça. O que, então, significa isto? Ei-lo. Storax é um dos criados de Esquino. Mício o chama e, como Storax não responde, conclui que Esquino ainda não voltou. Uma palavra de pantomima esclareceria esta passagem.

É a pintura dos movimentos que encanta, principalmente nos romances domésticos.[104] Vede a complacência com que nela se detém o autor de *Pamela*, *Grandson* e *Clarisse*. Vede a força, o sentido e o patético que ela dá ao discurso! Eu vejo o personagem; quer fale, quer se cale, vejo-o, e sua ação me afeta mais do que suas palavras.

Se um poeta coloca em cena Orestes e Pílades[105] discutindo sobre a morte, e para este momento reservar a chegada das Eumênides,[106] que pavor não me provocará se, à medida que raciocinar com o amigo, as idéias de Orestes se confundirem pouco a pouco; se seus olhos se extraviarem, se olhar ao redor, interromper-se, continuar a falar, interromper-se outra vez, se a desordem de sua ação e de seu discurso forem aumentando; se as Fúrias se apoderarem dele e o atormentarem; se ele sucumbir sob a violência desse martírio; se for lançado por terra, se Pílades o levantar, sustentá-lo e limpar-lhe com a mão o rosto e a boca; se o desgraçado filho de Clitemnestra ficar um momento num estado de agonia e morte; se, entreabrindo em seguida as pálpebras, e, como o homem que sai de uma profunda letargia, sentindo os braços do amigo que o sustentam e estreitam, ele disser, com uma voz apagada e inclinando a cabeça para seu lado: "Pílades, és tu quem vais morrer?", que efeito não produzirá esta pantomima? Há no mundo discurso que me comova tanto quanto a ação de Pílades levantando Orestes abatido e limpando com a mão seu rosto e sua boca?[107] Separai aqui a pantomima e o discurso, e atentareis contra ambos. O poeta que imaginar esta cena

(104) Diderot se refere ao romance epistolar. Seu grande representante, como se sabe, é Richardson, cujas obras são citadas em seguida.

(105) A amizade entre Orestes e Pílades é proverbial. Evocada por Ésquilo na *Orestia*, por Eurípedes em *Ifigênia em Táurida* e por Racine em *Andrômaca*. (N. T.)

(106) Divindades infernais gregas que, antes de se tornarem as *Eumênides* (as Benevolentes), são as Erínias (as Fúrias, entre os romanos). Castigam, entre outros, os crimes relacionados à família e, por isso, perseguem Orestes pelo assassínio de Clitemnestra. (N. T.)

(107) Passagem baseada na *Ifigênia em Táurida*, de Eurípedes. (N. T.)

dará mostras de gênio, principalmente se reservar para este momento os furores de Orestes. O argumento que Orestes retira de sua situação é irrespondível.

Mas agora tenho vontade de esboçar os últimos momentos da vida de Sócrates.[108] É uma seqüência de quadros que testemunharão a favor da pantomima mais do que tudo que eu pudesse acrescentar. Serei quase inteiramente conforme à história. Que roteiro para um poeta!

Seus discípulos não sentiam a piedade que se tem pelo amigo assistido no leito de morte. Este homem lhes parecia feliz; se estavam tocados, era por um sentimento extraordinário, mistura da serenidade que nascia de suas palavras e da dor que nascia do pensamento de que em breve o perderiam.

Ao entrarem, acabavam de soltá-lo. Xantipa estava sentada ao seu lado, tendo um dos filhos nos braços.

O filósofo diz pouca coisa à mulher; mas quanta coisa comovente um sábio, que não dá à mínima importância à vida, não teria a dizer sobre o filho?

Os filósofos entraram. Quando dá pela presença deles, Xantipa se desespera e se põe a gritar, como é próprio das mulheres nessas ocasiões: "Sócrates, hoje teus amigos falam contigo pela última vez; é pela última vez que beijas tua mulher e vês teu filho".

Voltando-se para Critão, Sócrates lhe diz: "Meu amigo, cuida que levem esta mulher para casa". E isto é feito.

Xantipa é levada à força, mas se atira para Sócrates, estendendo-lhe os braços e chamando-o, mortificando-se o rosto com as unhas e enchendo de gritos a prisão.

Entretanto, Sócrates diz ainda uma palavra sobre a criança que é levada.

Assumindo então um rosto sereno, o filósofo se senta sobre a cama, dobra a perna há pouco aliviada das cadeias, fricciona-a vagarosamente, e diz:

"Como o prazer e a dor estão próximos um do outro! Se Esopo tivesse pensado a respeito, que bela fábula não teria escrito... Os atenienses ordenaram que me vá e eu me vou... Dizei a Eveno que me siga, se for sábio".

(108) O argumento que se segue é retirado do *Fédon*, de Platão. (N. T.)

Tal palavra conduz a cena à imortalidade da alma.

Poderá tentar esta cena quem tiver audácia para tanto; quanto a mim, apresso-me em chegar ao meu objetivo. Se presenciastes a agonia de um pai em meio aos filhos, assim foi o fim de Sócrates em meio aos filósofos que o cercavam.

Ao acabar de falar, fez-se um instante de silêncio, e Critão lhe disse: "Que tens a nos ordenar?".

Sócrates

Que vos torneis semelhantes aos deuses, tanto quanto possível, deixando que cuidem do resto.

Critão

Após tua morte, que disposição tomaremos para contigo?

Sócrates

Critão, o que vos aprouver, se me reencontrardes.

Em seguida, olhando os filósofos e sorrindo, acrescentou:

"O que quer que faça, jamais persuadirei nosso amigo a distinguir Sócrates de seus despojos".

O satélite dos Onze entra nesse momento, aproximando-se dele em silêncio. Sócrates lhe diz: "Que desejais?".

O Satélite

Advertir-vos da parte dos magistrados...

Sócrates

Que é hora de morrer. Meu amigo, trazei o veneno, se já foi moído, e sede bem-vindo.

O Satélite, *voltando-se e chorando*

Os outros me amaldiçoam, este me abençoa.

Critão

O sol ainda brilha sobre as montanhas.

Sócrates

Aqueles que protelam imaginam que tudo perdem ao deixar de viver; quanto a mim, acredito ganhar.

O escravo que trazia a taça entrou então. Recebendo-a, Sócrates lhe diz: "Homem de bem, sabeis o que devo fazer?".

O Escravo

Beber e caminhar, até que vossas pernas comecem a ficar pesadas.

Sócrates

Não se pode derramar uma gota em ação de graças aos deuses?

O Escravo

Moemos apenas o necessário.

Sócrates

É suficiente... Poderemos ao menos dirigir-lhes uma prece.

Segurando a taça com uma das mãos e voltando os olhos para os céus, ele diz:

"Ó deuses que me chamais, dignai-vos conceder-me uma viagem feliz".

Em seguida, guardou silêncio e bebeu.

Até então, seus amigos tinham tido forças para conter a dor; mas tão logo levou a taça aos lábios, já não foram capazes de se controlar.

Alguns se envolveram nas mantas. Critão se levantara e errava pela prisão, aos gritos. Outros, imóveis e tesos, olhavam Sócrates num morno silêncio, as lágrimas correndo ao longo das faces. Apolodoro se sentara aos pés da cama, as costas voltadas para Sócrates, com as mãos na boca, sufocando os soluços.

Entretanto, Sócrates caminhava, como o escravo lhe ordenara e, caminhando, dirigia-se a cada um, consolando-os.

A este dizia: "Onde está a firmeza, a filosofia, a virtude?...". A aquele: "É por isso que não queria mulheres presentes...". A todos: "Pois bem! Então Ânito e Mêleto[109] terão conseguido me fazer mal!... Meus amigos, ainda nos veremos... Se vos afligis assim, não acreditais em nada".

Entretanto, suas pernas se tornaram pesadas e ele se deitou sobre a cama. Recomendou, então, sua memória aos amigos e lhes disse, com uma voz que enfraquecia: "Dentro de um instante, já não serei... É por vós que eles me julgarão... Não censureis minha morte aos atenienses senão pela santidade de vossas vidas".

(109) Dois dos acusadores de Sócrates. (N. T.)

Os amigos quiseram responder-lhe, mas não puderam: puseram-se a chorar e calaram.

O escravo que estava do lado oposto à cabeceira da cama tomou-lhe os pés e abraçou-os; Sócrates, que o olhava, disse-lhe:

"Já não os sinto".

No momento seguinte, tomou-lhe as pernas e abraçou-as; e Sócrates, que o olhava, disse:

"Já não as sinto".

Seus olhos começaram então a se apagar, os lábios e as narinas a se contorcer, os membros a se enfraquecer, a sombra da morte se derramando sobre sua pessoa. Sua respiração se congestionava, mal era ouvida. Disse a Critão que estava atrás dele:

"Critão, levanta-me um pouco".

Critão levantou-o. Seus olhos se reanimaram, assumiu feições serenas e, se esforçando por se elevar aos céus, disse:

"Estou entre a terra e o Eliseu".

No momento seguinte, seus olhos escureceram e disse aos amigos:

"'Já nada vejo... Falai comigo... Esta mão é de Apolodoro?".

Responderam-lhe que sim, ele apertou-a.

Teve então um movimento convulsivo, do qual liberou-se com um profundo suspiro. Chamou Critão, este se abaixou:

"Critão... faze um sacrifício ao deus da saúde. Estou me curando".

Defronte dele, Cebes colheu seus últimos olhares, que permaneceram pousados em si; Critão lhe fechou a boca e os olhos.

Eis as circunstâncias a serem empregadas. Podeis dispô-las como vos aprouver, mas conservai-as. Tudo o que colocásseis em lugar delas seria falso e de nenhum efeito. Pouco discurso e muito movimento.

Se o espectador estiver no teatro como diante de uma tela, onde quadros diversos se sucedessem por encanto, por que o filósofo que está sentado aos pés do leito de Sócrates e

teme vê-lo morrer, não seria em cena tão patético quanto a mulher e a filha de Eudamidas no quadro de Poussin? [110]

Aplicai à pantomima as leis da composição pictórica, e vereis que são as mesmas.

Numa ação real, para a qual concorrem várias pessoas, todas dispõem de si da maneira mais verdadeira; mas tal maneira nem sempre é a mais vantajosa para aquele que pinta, nem a mais comovente para aquele que olha. Daí que o pintor precise alterar o estado natural, reduzindo-o a um estado artificial: e com a cena não se dá o mesmo?

Se assim for, que arte a da declamação! Embora cada qual já seja senhor de seu papel, quase nada está pronto. É preciso dispor as figuras em conjunto, aproximá-las ou dispersá-las, isolá-las ou agrupá-las, extraindo uma sucessão de quadros, todos compostos de maneira grande e verdadeira.

De que socorro não seria o pintor ao ator, e o ator ao pintor? Eis uma forma de aperfeiçoar dois talentos importantes. Mas avanço estas propostas para minha e vossa satisfação particular. Acho que jamais amaremos bastante os espetáculos para lá chegar.

Uma das principais diferenças entre o romance doméstico e o drama é que o romance segue o gesto e a pantomima em todos os detalhes, e o autor se dedica principalmente a pintar movimentos e impressões; enquanto o poeta dramático lança a respeito apenas uma palavra, de passagem.

"Mas esta palavra corta o diálogo, retardando-o e estorvando-o."

Sim, quando mal colocada ou mal escolhida.

Confesso, entretanto, que se a pantomima fosse levada em cena a um alto grau de perfeição, poderíamos freqüentemente nos dispensar de escrevê-la: e eis talvez a razão pela qual os antigos não a escreveram. Mas, entre nós, de que forma o leitor — falo até mesmo daquele que tem um certo hábito do teatro — poderá supri-la quando lê, visto que jamais a tem no desempenho cênico? Será ele mais ator do que um comediante por ofício?

(110) Quandro intitulado *O Testamento de Eudamidas*. (N. T.)

Caso a pantomima se estabelecesse em nossos teatros, o poeta que não faz representar suas peças seria frio e, por vezes, ininteligível, se não escrevesse o desempenho. Para o leitor, não é um acréscimo de prazer reconhecer o desempenho, tal como o poeta o imaginou? E, habituados como somos a uma declamação amaneirada, simetrizada e tão afastada da verdade, quantas pessoas poderiam dispensá-la?

A pantomima é o quadro que existia na imaginação do poeta, enquanto escrevia, e que este gostaria que a cena mostrasse a cada instante, quando se desempenha. É a maneira mais simples de informar o público sobre o que tem direito de exigir dos comediantes. O poeta vos diz: Comparai este desempenho com o dos atores, e julgai.

De resto, quando escrevo a pantomima, é como se me dirigisse ao comediante nestas palavras: É assim que declamo, eis as coisas como se passaram na minha imaginação, no momento em que compunha. Mas não sou vaidoso o bastante para achar que não se possa declamar melhor do que eu, nem bastante imbecil para reduzir o homem de gênio a um estado maquinal.

Que se proponha um argumento de pintura a vários artistas: cada qual meditará sobre ele, o executará à sua maneira, e de seus ateliês sairão vários quadros diferentes. Em todos, porém, se observam certas belezas particulares.

E digo mais. Percorrei nossas galerias e examinai os trechos em que o amador pretendeu dirigir o artista e dispor de suas figuras. Na maioria, mal encontrareis dois ou três em que as idéias de um tenham coincidido de tal forma com o talento do outro que a obra não tenha ficado prejudicada.

Atores, gozai, pois, de vossos direitos; fazei o que vos inspirar o momento e o talento. Se fordes de carne e osso, se tiverdes entranhas, tudo correrá bem, sem que eu precise me intrometer; e ainda que me intrometa, tudo correrá mal, se fordes de mármore ou lenho.

Quer o poeta tenha ou não escrito a pantomima, reconhecerei ao primeiro olhar se compôs ou não segundo ela. O encadeamento da peça não será o mesmo, as cenas terão um giro completamente diferente e o diálogo sofrerá as conseqüências. Sendo ela a arte de imaginar quadros, pode-se atribuí-la a

todo mundo? e possuíram tal arte todos os nossos poetas dramáticos?

Uma experiência a fazer seria a de compor uma obra dramática e, em seguida, propor que a pantomima fosse escrita por alguém que considera supérfluo esse cuidado. Quantas inépcias não seriam cometidas?

É fácil criticar de forma justa, e difícil compor mediocremente. Seria, pois, tão desatinado exigir que nossos juízes mostrassem, mediante alguma obra importante, que sabem ao menos tanto quanto nós?

XXII. Dos autores e dos críticos

Os viajantes falam de uma espécie de homens selvagens que sopram nos passantes agulhas envenenadas. É a imagem de nossos críticos.[111]

Esta comparação vos parece exagerada? Admiti ao menos que são bastante parecidos com o solitário que vivia no fundo de um vale cercado de colinas por todos os lados. Este espaço limitado era para ele o universo. Girando sobre um pé e percorrendo com um golpe de vista seu estreito horizonte, bradava: Sei tudo, vi tudo. Um dia, porém, tentado a se pôr a caminho e a se aproximar de alguns objetos que escapavam à sua visão, ele trepa no cume de uma dessas colinas. Qual não foi o seu espanto, ao ver um espaço imenso se desenvolvendo acima de sua cabeça e diante dele? Mudando então de discurso, disse: Nada sei, nada vi.

Afirmei que nossos críticos se pareciam com este homem; estou enganado, eles permanecem no fundo de suas choças, jamais perdendo a alta opinião que têm de si mesmos.

O papel de um autor é um papel bastante inútil: é o do homem que se crê em condições de dar lições ao público. E o papel do crítico? É ainda bem mais inútil: é o do homem que se crê em condições de dar lições àquele que se crê em condições de dá-las ao público.

(111) No "Sonho de Mirzoza" (*As Jóias Indiscretas*, XL), os críticos também são vistos como "pigmeus" que procuram, em vão, arranhar ou dar piparotes nos grandes bustos dos autores do passado. (N. T.)

Diz o autor: Senhores, escutai-me, pois eu sou vosso mestre. E o crítico: É a mim, senhores, que deveis escutar, pois sou o mestre de vossos mestres.

Quanto ao público, ele toma seu próprio partido. Se a obra do autor for ruim, zombará dela, assim como das observações do crítico, caso sejam falsas.

Quando isso ocorre, o crítico brada: Ó tempo! Ó costumes! O gosto se perdeu! e ei-lo consolado.

O autor, de seu lado, acusa os espectadores, os atores e a cabala. Apela para os amigos; leu para eles sua peça, antes de levá-la à cena: ela devia ir às nuvens. Mas vossos amigos, cegos ou pusilânimes, não se atreveram a dizer que ela não tinha enredo, caracteres e estilo; e, podeis acreditar-me, o público raramente se engana. Vossa peça caiu, porque é ruim.

"Mas *O Misantropo* não andou balançando?"

É verdade. Oh, como é bom, após uma desgraça, mirar-se neste exemplo! Se algum dia eu chegar à cena e for enxotado pelas vaias, também espero lembrar-me dele.

A crítica dá um tratamento bem diferente aos vivos e aos mortos. O autor já morreu? Ela se ocupa em salientar suas qualidades e mitigar seus defeitos. Ainda está vivo? É o contrário: são os defeitos que salienta e as qualidades que esquece. E há razões para isso: podem-se corrigir os vivos, mas os mortos já não têm remissão.

Entretanto, o mais severo censor de uma obra é seu autor. Quanto não padeceu apenas por ela! É ele quem conhece seu vício secreto e é raramente lá que o crítico põe o dedo. Freqüentemente, isto me traz à lembrança o dito de um filósofo: "Eles falam mal de mim? Ah! se me conhecessem como me conheço!...".[112]

Os autores e os críticos antigos começavam por se instruir; só entravam na carreira das letras ao saírem das escolas de filosofia. Quanto tempo não guardava sua obra o autor, antes de exibi-la ao público? Daí aquela correção, que só pode ser produto de conselhos, da lima e do tempo.

Temos demasiada pressa em aparecer e, ao tomar da pena, talvez ainda não fôssemos nem esclarecidos o suficiente, nem homens de bem o bastante.

(112) Epiteto, *Manual do Estóico*, XXIII. (N. T.)

Se o sistema moral for corrompido, o gosto há de ser falso.

A verdade e a virtude são as amigas das belas-artes. Desejais ser autor? desejais ser crítico? começai por ser homem de bem. Que esperar daquele que não pode se afetar profundamente? e o que me afetaria profundamente, senão a verdade e a virtude, as duas coisas mais poderosas da natureza?

Se me assegurarem que um homem é avaro, será difícil acreditar que produza alguma coisa grande. Este vício amesquinha o espírito e estreita o coração. As desgraças públicas nada são para o avaro. Às vezes, trazem-lhe júbilo. Ele é duro. Como se elevará a algo sublime, se está continuamente curvado sobre um cofre-forte? Ignora a celeridade do tempo e a brevidade da vida. Concentrado em si mesmo, é estranho à beneficência. A felicidade de seu semelhante, comparada com um pedacinho de metal amarelo, nada é aos seus olhos. Ele jamais conheceu o prazer de dar ao desvalido, de aliviar quem sofre ou chorar com alguém que chora. É mau pai, mau filho, mau amigo, mau cidadão. Na necessidade de justificar seu vício, construiu um sistema que imola todos os deveres a esta paixão. Se pretendesse pintar a comiseração, a liberalidade, a hospitalidade, o amor da pátria e do gênero humano, onde encontraria as cores? No fundo do coração, ele pensa que tais qualidades são apenas defeitos e desatinos.

Depois do avaro, cujos meios são todos vis e mesquinhos, e que não ousaria nem mesmo tentar um grande crime para obter dinheiro, o homem de gênio mais estreito, o mais capaz de praticar males e o menos afetado pelo verdadeiro, pelo bom e pelo belo, é o supersticioso.

Em seguida ao supersticioso, é o hipócrita. O supersticioso tem a visão turva e o hipócrita, o coração falso.

Se fordes bem-nascido, se a natureza vos tiver dado um espírito reto e um coração sensível, abandonai por um tempo a sociedade dos homens; ide estudar-vos a vós mesmo. Estando desafinado, como proporcionará o instrumento uma doce harmonia? Formulai noções exatas sobre as coisas; comparai vossa conduta e vossos deveres; tornai-vos homem de bem, e não acrediteis que este trabalho e este tempo, tão bem empregados para o homem, nada valham para o autor. Da perfeição moral que estabelecerdes em vosso caráter e vossos

costumes, brotará uma nuança de grandeza que se derramará sobre tudo o que escreverdes. Se tiverdes que pintar o vício, sabei de vez como é contrário à ordem geral e à felicidade pública e particular: assim o pintareis com força. Se for a virtude, como falareis a respeito de maneira a fazer que os outros a amem, caso ela não vos arrebate? De volta ao convívio dos homens, escutai muito os que falam bem e falai amiúde convosco mesmo.

Meu amigo, conheceis Aristo;[113] é dele que ouvi o que vos narro. Ele tinha então quarenta anos. Dedicara-se particularmente ao estudo da filosofia. Tinha sido apelidado de filósofo, porque nascera sem ambição, tinha a alma honesta e a inveja jamais lhe alterava a doçura e a paz. De resto, grave na conduta, severo nos costumes, austero e simples nos discursos, o manto de um antigo filósofo era quase a única coisa de que carecia; pois era pobre e feliz com sua pobreza.

Um dia, em que pretendia passar com os amigos algumas horas conversando sobre letras ou moral, pois não gostava de falar dos negócios públicos, como estivessem ausentes, decidiu passear sozinho.

Freqüentava poucos locais onde os homens se reúnem. Os lugares afastados lhe agradavam mais. Caminhava cismando e eis o que dizia:

"Tenho quarenta anos. Estudei muito, sou chamado de filósofo. Entretanto, se aqui aparecesse alguém e me dissesse: Aristo, o que é o verdadeiro, o bom, o belo? teria eu uma resposta pronta? Não. Como, Aristo, não sabeis o que é o verdadeiro, o bom e o belo, e permitis que vos chamem de filósofo!".

Após algumas reflexões sobre a vaidade dos elogios prodigalizados por ignorância e aceitos por despudor, ele se pôs a procurar a origem destas idéias fundamentais para nossa conduta e nossos julgamentos. E eis como prosseguiu raciocinando consigo mesmo.

"Não há talvez, em toda a espécie humana, dois indivíduos que tenham alguma semelhança aproximada. A organização geral, os sentidos, a aparência exterior, as vísceras têm

(113) Espécie de *alter ego* de Diderot, cuja primeira aparição em sua obra data de *O Passeio do Cético*, escrito em 1747 e publicado postumamente. (N. T.)

sua variedade. O espírito, a imaginação, a memória, as idéias, as verdades, os preconceitos, os alimentos, os exercícios, os conhecimentos, os estados, a educação, os gostos, a fortuna, os talentos têm sua variedade. Os objetos, os climas, as leis, os costumes, os usos, os governos, as religiões têm sua variedade. Como seria possível, pois, que dois homens tivessem precisamente o mesmo gosto ou as mesmas noções do verdadeiro, do bom e do belo? A diferença da vida e a variedade dos acontecimentos bastariam para diferenciar e variar os julgamentos.

E não é tudo. No mesmo homem, tudo está em perpétua vicissitude, quer consideremos o físico, quer consideremos o moral; a dor sucede ao prazer, o prazer à dor; a saúde à doença, a doença à saúde. É apenas pela memória que somos um mesmo indivíduo para os outros e para nós mesmos. Talvez não me reste, na idade que tenho, uma só das moléculas que trazia no corpo ao nascer. Ignoro o termo prescrito à minha vida; mas quando chegar o momento de devolver à terra este corpo, talvez não lhe reste nenhuma das moléculas que hoje possui. Em diferentes períodos da vida, a alma não tem uma semelhança maior. Balbuciava na infância, hoje creio raciocinar; mas raciocinando, o tempo passa e volto a balbuciar. Tal é a minha condição e a de todos. Como, pois, seria possível existir um só entre nós que conservasse em toda a duração da existência o mesmo gosto, emitindo os mesmos juízos sobre o verdadeiro, o bom e o belo? As revoluções, causadas pela mágoa e perversidade dos homens, bastariam para alterar seus julgamentos.

Assim, estará o homem condenado a não se pôr de acordo nem com seus semelhantes, nem consigo mesmo, sobre os únicos objetos que lhe importam conhecer, a verdade, a bondade, a beleza? Trata-se de coisas locais, momentâneas e arbitrárias, palavras vazias de sentido? Não há nada que assim não seja? Será uma coisa verdadeira, boa e bela, quando assim me parecer? E todas as nossas disputas sobre o gosto se resolveriam enfim por esta proposição: somos, vós e eu, dois seres diferentes; e eu mesmo, nunca sou num momento o que era num outro?"

Aqui Aristo fez uma pausa, a seguir retomou:

"É certo que nossas disputas não terão termo, enquanto cada um se tomar a si mesmo por modelo e juiz. Haverá tantas

medidas quanto homens, e o mesmo homem terá tantos módulos diferentes quanto períodos sensivelmente diferentes em sua existência.

Isto basta, me parece, para fazer sentir a necessidade de procurar uma medida, um módulo fora de mim. Enquanto esta pesquisa não for feita, a maioria dos meus julgamentos será falsa e todos eles incertos.

Mas de onde tomar a medida invariável que procuro e que me falta?... De um homem ideal que conceberei, ao qual apresentarei os objetos, que se pronunciará e do qual me limitarei a ser apenas o eco fiel?... Mas este homem será obra minha... Que importa, se eu o criar segundo elementos constantes... E estes elementos constantes, onde se acham?... Na natureza?... Que assim seja, mas como reuni-los?... A coisa é difícil, mas seria impossível?... Mesmo que não pudesse esperar conceber um modelo acabado, estaria dispensado de tentá-lo?... Não... Tentemos, pois... Mas se o modelo de beleza, ao qual os antigos escultores referiram em seguida todas as suas obras, lhes custou tantas observações, estudos e trabalho, em que me empenho eu?... É preciso que o faça, entretanto, a menos que me conforme em corar quando ouvir chamarem Aristo de filósofo".

Neste momento, Aristo fez uma segunda pausa um pouco mais longa do que a primeira, depois da qual continuou:

"Ao primeiro relance, vejo que, sendo o homem ideal que procuro um composto como eu, os antigos escultores, determinando as proporções que lhes pareceram mais belas, fizeram em parte o meu modelo... Sim. Tomemos esta estátua e animemo-la... Concedamos-lhe os órgãos mais perfeitos que o homem possa ter. Dotemo-la de todas as qualidades que um mortal pode possuir e nosso modelo ideal estará feito... Sem dúvida... Mas que estudo! que trabalho! Quantos conhecimentos físicos, naturais e morais a adquirir! Não conheço nenhuma ciência e nenhuma arte que não fosse preciso conhecer profundamente... Pois eu teria o modelo ideal de toda verdade, de toda bondade e de toda beleza... Mas é impossível formar este modelo ideal, a menos que os deuses me concedam sua inteligência e me prometam a eternidade: eis-me, pois, precipitado novamente nas incertezas de onde pretendia sair".

Aristo, triste e pensativo, se deteve ainda neste ponto. "Mas, por que", retomou ele após um momento de silêncio, "também não imitaria os escultores? Eles fizeram um modelo próprio a seu estado; e também tenho um... Que o homem de letras faça o modelo ideal do homem de letras mais acabado, e que julgue pela boca desse homem as produções dos outros e as suas. Que o filósofo siga o mesmo caminho... Tudo o que parecer bom e belo para este modelo, assim será. Tudo o que lhe parecer falso, ruim e disforme, assim será... Eis o instrumento de suas decisões... O modelo ideal será tanto maior e mais severo, quanto mais se estenderem os seus conhecimentos... Não há ninguém, e não pode haver, que julgue igualmente bem em tudo o que diz respeito ao verdadeiro, ao bom e ao belo. Não: e se por um homem de gosto se entender alguém que trouxer em si o modelo geral ideal de toda perfeição, isto não passará de uma quimera.

Mas este modelo ideal, que é próprio à minha condição de filósofo, já que assim me chamam, que uso dele farei ao possuí-lo? O mesmo que os pintores e escultores fizeram daquele que tinham. Eu o modificarei conforme as circunstâncias. Eis o segundo estudo ao qual será preciso que me dedique.

O estudo dobra o homem de letras. O exercício fortalece o andar e levanta a cabeça do soldado. O hábito de transportar fardos abate os rins do carregador. A mulher gorda inclina a cabeça para trás. O corcunda dispõe seus membros de outra maneira que o homem normal. Eis algumas observações que, multiplicadas ao infinito, formam a estatuária e lhe ensinam a alterar, fortalecer, enfraquecer, desfigurar e reduzir seu modelo ideal do estado de natureza a qualquer outro estado que lhe aprouver.

É o estudo das paixões, dos costumes, dos caracteres, dos usos que ensinará o pintor do homem a alterar seu modelo, reduzindo-o do estado de homem ao de homem bom ou mau, tranqüilo ou colérico.

É assim que, de um só simulacro, emanará uma variedade infinita de representações diferentes, que cobrirão a cena e a tela. Trata-se de um poeta? Trata-se de um poeta que compõe? Compõe ele uma sátira ou um hino? Se for uma sátira, terá o olho selvagem, a cabeça enterrada nos ombros, a

boca fechada, os dentes cerrados, a respiração difícil e sufocada: um furioso. Trata-se de um hino? Estará de cabeça erguida, terá a boca entreaberta, os olhos voltados para o céu, um ar de arrebatamento e êxtase, a respiração ofegante: é um entusiasta. E a alegria destes dois homens, após o êxito, não terá caracteres bem diferentes?".

Após esse solilóquio, Aristo compreendeu que ainda tinha muito a aprender. Voltou para casa e lá se encerrou durante quinze anos. Dedicou-se à história, à filosofia, à moral, às ciências e às artes, e aos cinqüenta e cinco anos tornou-se homem de bem, homem cultivado, homem de gosto, grande autor e excelente crítico.